

# Entre o Catálogo e a Obra de Arte: Territórios Híbridos

O catálogo na cena artística do Porto 60/70

Sérgio Dias





**Sérgio Dias**

## **Entre o Catálogo e a Obra de Arte: Territórios Híbridos**

O catálogo na cena artística do Porto 60/70





**Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais**

Sérgio Augusto Mendes Dias

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Orientador: Eduardo Aires

Co-Orientadora: Lúcia Almeida Matos

Porto, 2011



*Para a Luísa*



---

## Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Eduardo Aires, Director do Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais e à minha co-orientadora, Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, Directora do Mestrado em Estudos Artísticos, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

À Fundação de Serralves, à equipa da Biblioteca, em particular à Dr.<sup>a</sup> Sónia Oliveira, pela disponibilidade no esclarecimento de dúvidas e por ter possibilitado o acesso à Colecção Documental “Porto 60/70”, durante o percurso desta investigação.

A Christian Gay, responsável da Bibliothèque Jean Laude, e a Laure-Lyne Mondel do Serviço de Comunicação do Musée d’Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, pelo interesse com que facultaram alguns documentos de apoio a este trabalho, relativos à exposição “Sur-exposition: Catalogues d’expositions d’art moderne et contemporain”, apresentada em 1996 no MAM de St-Étienne.

A Simone Lefebvre, coordenadora do VOX Centre de l’image contemporaine, de Montreal, pelo seu contributo à pesquisa, com a cedência da publicação VOX que acompanhou a exposição “Tractatus Logico-Catalogicus” em 2008, tendo o catálogo como principal objecto ou tema.

A todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste estudo, o meu muito obrigado.





---

## **Abstract**

*The catalogue has changed its form and function with the redefinition of art and its reception since the sixties. This study approaches the art catalogue design in contemporaneity, acknowledging the graphic innovation in Porto 60/70's artistic scene. The goal of this research is to promote and recognize the catalogue, as a main vehicle for the dissemination of art, from a multidisciplinary and transversal perspective of contemporary visual arts, both nationally and internationally. It intends to contribute to an enlargement of new hybrid processes, strengthening the dialogue between artist and designer, public and cultural institutions, in order to search for new creative platforms of experience and collaboration, into the intersecting territories of art and design.*

## **Keywords**

*art, design, book, catalogue, hybrid, edition*



---

## **Resumo**

Com a redefinição da noção de arte e da sua recepção, tal como as noções de colecção e de exposição, também o catálogo mudou necessariamente de forma e função. Este estudo centra-se no catálogo de arte, na contemporaneidade, proporcionando um contributo para memória futura, sobre a especificidade do grafismo na cena artística do Porto 60/70. O objectivo desta investigação é promover o reconhecimento do catálogo, enquanto veículo primordial de comunicação democratizada do trabalho artístico, numa perspectiva multidisciplinar e de transversalidade nas artes visuais contemporâneas, no panorama nacional e internacional. Pretende-se, portanto, contribuir para a abertura de novos processos híbridos, intensificando o diálogo entre artista e designer, público e instituições culturais, para a procura de novas plataformas criativas de experiência e colaboração, na intersecção entre os territórios da arte e do design.

### **Palavras-chave**

arte, design, livro, catálogo, híbrido, edição



# Sumário

7	Dedicatória
9	Agradecimentos
11	Abstract
13	Resumo
17	Abreviaturas, siglas e sinais
21	<b>Introdução</b>
	<b>Capítulo 1</b>
	<b>O Catálogo: Um espaço para a arte ou um espaço de arte</b>
	1.1 História abreviada do catálogo
27	1.1.1 A origem do catálogo
33	1.1.2 Do movimento moderno ao catálogo contemporâneo
41	1.2 Um novo paradigma artístico nos anos 60 e 70
47	1.3 Entre o documento e a obra de arte
57	1.4 Territórios híbridos: O catálogo como forma de arte
	<b>Capítulo 2</b>
	<b>Arte no Porto 60/70 em catálogo</b>
75	2.1 O catálogo e a cena artística do Porto 60/70
87	2.2 A especificidade do grafismo na(s) Galeria(s) Alvarez
91	2.3 Outros catálogos na cena artística do Porto
	<b>Breve exposição do catálogo no Porto 60/70</b>
97	Galeria Alvarez
139	ESBAP
147	Galeria Divulgação
151	Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas
155	Modulo – Centro Difusor de Arte
163	<b>Conclusão</b>
167	Referências Bibliográficas



## **Abreviaturas, siglas e sinais**

c. – cerca de  
CAC – Centro de Arte Contemporânea  
CAM – Centro de Arte Moderna  
cat. – catálogo  
cit. – citado  
ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa  
ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto  
FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
JN – Jornal de Notícias  
L. – lugar, lugares  
MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis  
*op. cit.* – obra já citada anteriormente  
p. – página  
pp. – páginas  
p. ex. – por exemplo  
s.d. – sem data  
SEIT – Secretaria do Estado de Informação e Turismo  
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes  
SNI – Secretariado Nacional de Informação





*Tudo é arte quando feito ou lido ao nível da criação!*<sup>[1]</sup>

---

i. Veja-se “Manifesto Vermelho” (Abílio, Grupo Vermelho). In GALERIA DO PALÁCIO – *Mais de vinte grupos e episódios no Porto do século XX* (cat.), p. 23.



# Introdução

Este estudo surge na sequência do projecto desenvolvido no ano curricular do Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais da FBAUP, tirando partido da oportunidade de frequentar a disciplina optativa de Exposição no Mestrado em Estudos Artísticos, do qual resultou o catálogo da exposição do escultor Carlos Barreira – “Uma questão de matéria” –, na Galeria Municipal de Matosinhos em 2009. Tendo por base a prática colaborativa deste processo multidisciplinar, coordenado pela Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, este projecto definiu uma área de interesse e o objecto de estudo para o desenvolvimento de uma dissertação, com o mote principal: o catálogo de arte.

Pelo facto de ser um tema ainda residual da investigação nas áreas da Arte e do Design Gráfico, o presente estudo pretende contribuir para uma pesquisa e produção teórica sobre o catálogo, tendo como objectivo potenciar outros projectos relativos à documentação do trabalho artístico. Propõe-se também analisar um núcleo de catálogos de exposições individuais e colectivas, do acervo bibliográfico da Colecção Documental da Biblioteca da Fundação de Serralves “Porto 60/70”<sup>[1]</sup> (que resultou de uma exposição com o mesmo nome, em 2001, reunindo ofertas de vários artistas e instituições), enquanto catalisador para o equacionar de algumas questões nesta investigação. O livro e catálogo de arte pode ser um espaço para a arte e um espaço de arte? Qual a importância do catálogo para a construção da história da arte contemporânea? De que forma a experimentação e a transversalidade das publicações de artista, relativas a exposições, principalmente nos anos 60 e 70, podem contribuir para um novo significado do catálogo? Quais as fronteiras entre a arte e o design na concepção visual dos catálogos de exposições? Como se caracteriza o livro e catálogo de arte na cena portuense das décadas de 60 e 70?

---

1. “Apresenta um conjunto de catálogos de exposições individuais e colectivas, publicações no âmbito do movimento da Poesia Concreta e das artes performativas (teatro, cinema, música), e publicações periódicas. Um dos núcleos de maior destaque nesta Colecção é o de materiais gráficos: folhetos, desdobráveis, convites, etc., relativos a exposições individuais e colectivas, realizadas por artistas que marcaram esta década na vida cultural do Porto, em galerias e instituições também elas de renome (Grupo Alvarez, Cooperativa Árvore, Museu Nacional de Soares dos Reis – Centro de Arte Contemporânea, etc.). Incorpora, ainda, um importante núcleo de documentação pertencente ao Teatro Universitário do Porto (TUP). Trata-se de livros de actas, recortes de jornais e documentos avulsos relativos à gestão interna do grupo e às peças de teatro levadas a cena, bem como materiais gráficos”. In FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Biblioteca – Porto 60/70. *Colecções* [Em linha].

A utilização do conceito “livro e catálogo de arte”, surge ao longo deste trabalho, pelo facto de, na história da arte contemporânea, o “catálogo” transcender em muito o significado de simples “inventário ou lista ordenada de coisas ou pessoas, geralmente com alguma informação a respeito de cada uma”<sup>[2]</sup>. Assim, esta investigação procura confrontar distintas soluções perante a pluralidade de modos de produzir e experienciar a arte, que no âmbito das transversalidades nas artes visuais contemporâneas, transformam a identidade do catálogo, para além das fronteiras do documento. Propõe-se, portanto, uma reflexão em torno de um questionamento sobre a condição híbrida na tipologia do catálogo, como suporte para a circulação e/ou produção do trabalho artístico, dando ênfase às publicações concebidas pelos artistas na ocasião das suas exposições, enquanto documento e simultaneamente obra de arte, nos seus variados processos.

O primeiro capítulo divide-se em secções que visam dar a conhecer uma perspectiva sobre a história e as transformações do catálogo, das origens à contemporaneidade – “História abreviada do catálogo” –, como artefacto de memória e um veículo de expansão da arte. No subcapítulo que se segue – “Um novo paradigma artístico nos anos 60 e 70” –, com base no conhecimento de teorias e práticas artísticas emergentes deste período, pretende-se contribuir para o entendimento de novos procedimentos na comunicação e na partilha da arte contemporânea. “Entre o documento e a obra de arte”, procura-se consolidar a afirmação deste género de livro e catálogo no mundo da arte, principalmente ao longo das décadas de 60 e 70 do século XX, período a partir do qual “todas as ideias anteriores sobre a arte seriam postas à prova”<sup>[3]</sup>. A última parte deste capítulo, intitulada “Territórios híbridos: o catálogo como forma de arte”, tem como objectivo promover novas formas criativas nos cruzamentos disciplinares da arte e do design. O termo “territórios híbridos” assume o conceito avançado por Canclini, que entende hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objectos e práticas”<sup>[4]</sup>.

No segundo capítulo, propõe-se caracterizar o catálogo no contexto da vida cultural do Porto, nos anos 60 e 70, tendo por base o património gráfico na vanguarda da experimentação e da contemporaneidade, simultaneamente técnica e estética, que faz parte da Colecção Documental da Biblioteca da Fundação de Serralves “Porto 60/70”. Este estudo procura dar visibilidade a um dos núcleos de materiais gráficos mais relevantes desta Colecção, que combina o documento com uma dimensão verdadeiramente artística: catálogos de exposições individuais e colectivas, produzidos por instituições e galerias na cena portuense (ESBAP, Cooperativa Árvore, Galeria Alvarez, Galeria Divulgação, Modulo – Centro Difusor de Arte, entre outras).

---

2. “Catálogo”. In *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora* [Em linha]. 2003–2010. [Consult. 17 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/catálogo>

3. Veja-se ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. IX.

4. Cit. por SAMPAIO, Valzeli – *Notas sobre o território híbrido da arte no contemporâneo*, p. 3 [Em linha].

Com esta dissertação pretende-se também proporcionar a abertura para o desenvolvimento de um projecto expositivo, construindo uma narrativa visual sobre a relação entre o objecto artístico híbrido e o catálogo na arte contemporânea. Esta iniciativa para a realização de experiências-exposição, sem divisão/hierarquia clara das fronteiras entre o documento e a obra de arte, visa promover a dinamização de uma simbiose de diferentes territórios disciplinares, como as artes plásticas, o design gráfico, entre outros.

A metodologia de investigação utilizada neste trabalho, foi a pesquisa bibliográfica e o estudo de casos, complementado com o levantamento fotográfico do acervo de catálogos da Colecção “Porto 60/70”. A publicação que serviu de base a esta investigação foi o duplo número 56/57, do documento *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, editado pelo Centre Pompidou de Paris, em 1996, com a contribuição de vários autores que se debruçam na totalidade sobre diversos aspectos dedicados ao catálogo: função, história, concepção visual, estratégia, o catálogo como obra de arte e inversamente. Quanto ao estudo de casos, destaca-se a análise de uma selecção dos catálogos de exposições individuais e colectivas do Grupo Alvarez (Galeria Alvarez e Galeria 2 – Porto; Galeria Tempo – Lisboa), em paralelo com a actividade de outras instituições (ESBAP e Cooperativa Árvore) e galerias (Divulgação e Modulo), que foram exemplares do ponto de vista técnico e formal na criação gráfica. Através desta dissertação, orientada para a pesquisa de uma nova concepção e tendências da imagem gráfica do catálogo na cena artística do Porto 60/70, pretende-se contribuir para o reconhecimento do seu valor documental e histórico único, no panorama da arte e da cultura portuguesa contemporânea.



**O Catálogo: Um espaço para a arte  
ou um espaço de arte**

**1**

1

**Girolamo Porro**  
*Horto de i Semplici di*  
*Padova* (planta)  
1591





## 1.1 História abreviada do catálogo

### 1.1.1 A origem do catálogo

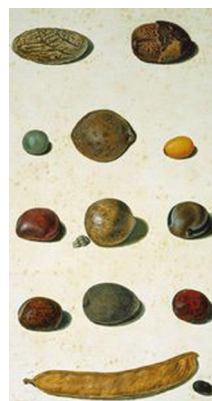
Numa perspectiva histórica, não podemos falar sobre a origem do catálogo sem investigar também a história da arte e do livro. Contudo, pelo facto de serem poucas as referências históricas sobre o livro e catálogo de arte, este estudo, não sendo uma investigação de toda a evolução do “design” da página impressa, procura definir e descrever partes da história do catálogo, das origens até aos dias de hoje, que se possam revelar fundamentais para a demonstração dos factores que terão influenciado esta tipologia de edição.

De acordo com o estudo realizado por Patricia Falguières, um dos primeiros catálogos que temos conhecimento é um panfleto de Girolamo Porro, publicado em 1591, *Horto de i Semplici di Padova* (fig. 1). Com um formato de bolso facilmente maneável, destinado ao passeante, uma vez que é apresentado como um guia rápido para o jardim botânico, estabeleceu um plano detalhado o suficiente para reproduzir fielmente o desenho dos espaços. A obra de Porro propõe deste modo um processo: a criação inédita de uma nova ordem geométrica dos compartimentos ou divisões – a grande inovação do jardim de Pádua – e de um livro – “a ordem regrada por um conjunto de números e letras assegurando a correspondência de um para o outro e permitindo a orientação do visitante e a identificação de plantas”<sup>[1]</sup>.

Segundo Falguières pode-se dizer que este sistema exigia uma forma de localização simples, a ordem, esta “ordem admirável”<sup>[2]</sup>, que é precisamente o jardim de Pádua, que deu em 1545, uma formulação inicial tão marcante para os contemporâneos, a que está associado o nome ilustre do grande comentarista de Vitruvius (c. 80/70 a.C.–23 a.C.) e patrono de Palladio, Daniel Barbaro (1514–1570). O jardim paduano mostra de facto que a arquitectura é a arte da organização e da distribuição. A implementação de um jardim botânico em meados do século XVI é um excelente exemplo desta arte da “fábrica” que Vitruvius, ou Barbaro, identifica na arquitectura. O jardim botânico surge como sendo uma ordem, isto é, um índice: a partir de uma ordem espacial, prevê uma regra de concordância entre os objectos e a sua nomenclatura, os objectos e os seus usos. É portanto, esta lógica construtiva, que associa estruturalmente a ordem dos catálogos com os jardins botânicos.

1. Veja-se FALGUIÈRES, Patricia – *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*; n.º 56/57, pp. 8–9.

2. *Idem*, p. 11.

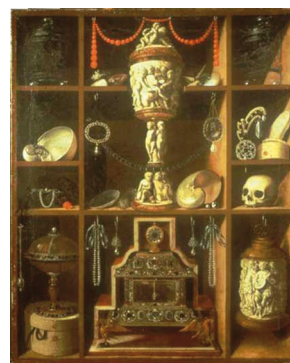


Em meados do século XVI, também outros campos do conhecimento abrem-se à eficácia da lógica do sistema de ordenação. Um índice alfabético dos livros, aliado a um levantamento numerado, é introduzido progressivamente a partir de 1548 para a Biblioteca do Vaticano: “Cada livro tem o seu título registado, com o seu número; de modo que cada um pode facilmente, ao olhar para a prateleira, encontrar o livro que procura”<sup>[3]</sup>. Este trabalho desenvolveu mesmo a implementação de arquivos, de extrema complexidade, aplicando as competências adquiridas durante a “invenção” dos catálogos de botânica.

Dos diferentes modos de exposição e classificação – lógico, cronológico, geográfico, político, etc. – deve-se referir a raridade do uso da ordem alfabética até à inovação do século XVI, a sua utilização sistemática. Antes, existiram apenas dois tipos de práticas que recorreram ao alfabeto para organizar os seus objectos: a lexicografia e, a partir do século XV, o mercado da contabilidade. A propósito Patricia Falguières afirma: “O século XVI foi assim constituído, sob a insígnia da invenção tópica, de inumeráveis lugares comuns, válidos em todos os campos do conhecimento e da prática. A tipografia tornou possível, a produção editorial de lugares-comuns alcançando números sem precedentes: estima-se que foram vários milhares o número de colecções publicadas entre 1530 e 1680”<sup>[4]</sup>. Surgem listas e catálogos disponíveis para todas as utilizações, classificadores, chamados de “museus de papel” (fig. 2). Foi nesta conjuntura do conhecimento, nesta efervescência classificadora e de uma exigência da ordenação no final do século XVI, que o catálogo se tornou um género em si.

Muito antes de surgir o próprio nome “catálogo”, eram elaborados inventários para ordenar as classificações dos objectos, apenas reunidos de forma arbitrária num mesmo lugar. Podemos dizer que o inventário, neste caso, tem o papel de associar o objecto ao lugar da sua exposição (ou da sua função). Esta indicação de natureza topográfica, vai subsistir mesmo na maioria dos catálogos de colecções públicas e privadas. A distribuição espacial permite não só ordenar, mas também favorecer a memória da classificação.

O modelo dos *cabinets d'art et curiosités* de classificação por secção, materializado principalmente por um armário, como o local de reunião e ordenação dos objectos, transforma a própria colecção num catálogo com os seus reagrupamentos. Os *cabinets de curiosités* designam nos séculos XVI e XVII, os lugares onde se coleciona e apresenta uma infinidade de objectos raros ou estranhos representando os três reinos: animal, vegetal e mineral, além de realizações humanas (fig. 3 e 4). Com o desenvolvimento das explorações e a descoberta de novas terras no século XVI, muitos estudiosos e curiosos desta época começaram a colecionar as curiosidades provenientes dos novos mundos. Em certo sentido, os *cabinets d'art et curiosités* referem-se ainda ao registo da “similaridade”, enquanto que o catálogo se vai construir a partir da comparação, para além do que Foucault então nomeou “o centro do conhecimento, nos séculos XVII



3 e 4  
*Cabinet de curiosités*  
óleo sobre tela  
fim do séc. XVII

3. Cit. por FALGUIÈRES, Patricia – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 17.

4. Veja-se FALGUIÈRES, Patricia – *Feux pâles: une pièce à conviction*, p. 20.

e XVIII: a pintura”<sup>[5]</sup>, que permite precisamente a comparação. A obra de Teniers (1610–1690) “O arquiduque Leopold Wilhelm na sua galeria em Bruxelas” (fig. 5), realizada por volta do ano 1651, será o primeiro catálogo de pinturas ilustrado. A mesma pintura é uma espécie de obra representando galerias, em particular a do arquiduque Leopold Wilhelm.

Na formação do catálogo moderno, Antoine Schnapper<sup>[6]</sup> realça duas etapas importantes. A primeira, no livro *Abrégé de la vie de Raphaël Sansio* em 1651, do gravador Pierre Daret, o qual é uma adaptação da biografia de Vasari e será a primeira monografia de artista publicada em França. As gravuras são mencionadas sem descrição e sem dimensões técnicas sendo, no entanto, numeradas. A segunda, o livro *Felsina pittrice* de 1678, que Malvasia dedica à história da pintura em Bolonha, organizado através de biografias de artistas Bolonheses. Ele dividiu o livro em quatro partes, começando com os artistas dos primeiros tempos, em seguida, Francesco Francia, depois os Carracci, e terminou com os grandes artistas barrocos da geração de Malvasia: Guido Reni, Domenichino, Francesco Albani e Guercino.

Na abertura do Museu Real da Prússia, von Humboldt pretende disponibilizar ao público um “catálogo” (*Verzeichnis*) que ele confiou ao director do departamento de pinturas, Gustav Waagen. Cada obra deve figurar com a referência do seu “primeiro proprietário”, ou seja, o nome do autor. O nome do pintor, diz von Humboldt, permite ao visitante encontrar a obra nas salas do museu. De breves introduções relativas às características das diferentes idades da pintura, também as datas de nascimento e de morte dos artistas, estão incluídas no catálogo. Em cada sala são colocadas tabelas onde se encontra o título e a origem das pinturas, possibilitando ao visitante poder passar sem consultar o catálogo<sup>[7]</sup>.

Segundo Wölfflin, o catálogo possui necessariamente uma função didáctica. Ele assume o catálogo tanto como o guia de visita do museu (é a função atribuída aos catálogos depois do século XVII), mas também, através de reproduções, como um instrumento visual que permite decifrar a obra depois de a fixar, na memória do visitante. Em 1907, Wölfflin defende que o catálogo moderno deverá incluir notas técnicas – relativas aos dados materiais da obra – e descrições dos trabalhos. Sobre esta questão da descrição, ele afirma: “As verdadeiras descrições são aquelas em que gostaríamos de sublinhar o que é fundamental para a impressão geral (...). O que aparece na descrição é o que o olho vê, por isso não posso imaginar qualquer tarefa mais contribuidora do que aquela que consiste na concepção destes textos como uma introdução para a imagem”<sup>[8]</sup>. Por outras palavras, uma boa descrição permite distinguir na pintura, o “essencial” do “acessório”. Um catálogo em conformidade com este princípio será útil para o público em geral.

5. Cit. por RECHT, Roland – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 24.

6. *Idem*, p. 23.

7. *Idem*, p. 29.

8. *Idem*, p. 31.





---

5  
David Teniers  
*Erzherzog Leopold Wilhelm  
in seiner Galerie in Brüssel*  
c. 1651

---

7

Kunstgewerbemuseum  
Zürich

*Die farbe* (capa do catálogo  
de exposição)  
1944



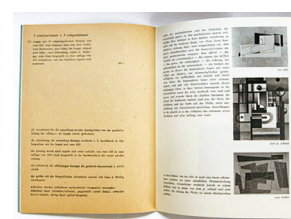
### 1.1.2 Do movimento moderno ao catálogo contemporâneo

Como muitos outros suportes gráficos, o catálogo assume uma nova estrutura visual com as vanguardas modernistas. Na verdade, nos anos 20 e 30 do século XX, os trabalhos que revelaram uma linguagem gráfica inovadora, emergiram da ex-URSS, da Alemanha, da ex-Tchécoslováquia, da Holanda ou ainda da Suíça. Na área do Design Gráfico, o Modernismo surgiu como resposta à crescente industrialização iniciada no século XIX, influenciado por várias revoluções que alteraram a estrutura da vida social, política, cultural e económica, e pelos movimentos artísticos de vanguarda na primeira metade do século XX. O catálogo acompanhou, por conseguinte, a redefinição da noção de arte e o potencial do grafismo moderno (fig. 6).

O trabalho desenvolvido por Max Bill (1908–1994) para a concepção visual de catálogos de exposição merece uma atenção particular, por ser exemplar nas inovações do Modernismo. No design gráfico e editorial, Max Bill foi um dos primeiros a aplicar o conceito de organização racional dos espaços com o auxílio de uma grelha. De todos os designers suíços entre as duas guerras mundiais, ele destaca-se pela audácia de um grafismo elementar e funcional da sua obra, marcada por um purismo abstracto e neutralidade emocional, que se inscreve num contexto cultural privilegiado – a Suíça. “Os museus das artes e ofícios de Zurique e de Basileia têm, desde o início do século XX, tanto pelas suas exposições com temas gráficos como pelas suas publicações, para o público em geral, realizado um trabalho de educar o gosto que não é exagero qualificar como exemplar”<sup>[9]</sup> (fig. 7).

Desde a década de 20, as escolas de arte suíças desempenharam também um papel pioneiro. Em 1918, na *Kunstgewerbeschule* (Escola de artes e ofícios) de Zurique, Ernst Keller (1891–1968) foi provavelmente um dos primeiros a ensinar design gráfico, tipografia e arte publicitária como disciplinas autónomas. Foi lá que Max Bill estudou, de 1924 a 1927, antes de partir para a Bauhaus de Dessau, onde permaneceu até 1929. Na sua obra gráfica, a procura constante de uma solução minimal traduz-se numa grande sobriedade visual e imediata no acesso à informação. A redução ao essencial, juntamente com o domínio da tipografia, confere aos catálogos de Bill uma estética, sem qualquer artifício visual, nem os excessos decorativos do estilo *Art Nouveau*.

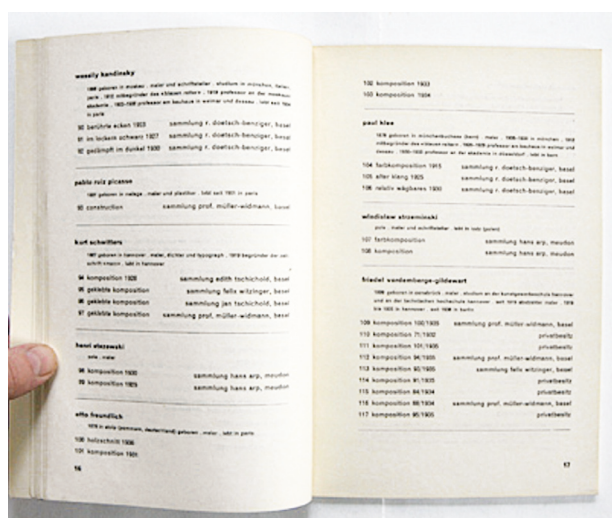
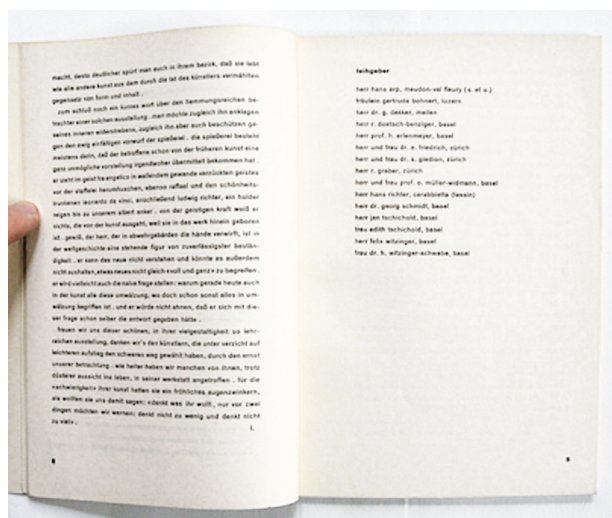
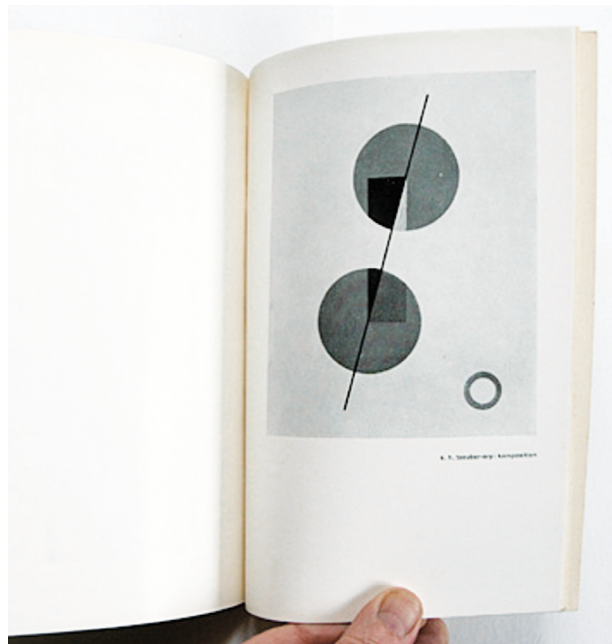
Em 1937, no catálogo que acompanha a exposição *Kunsthalles* de Basileia, em torno de cerca de uma dezena de artistas construtivistas, Max Bill baseia-se num princípio fundamental de um ideal vanguardista, enunciado por Jan Tschichold (1902–1974) na década anterior: “A Nova Tipografia distingue-se das práticas que a precedem pelo facto que ela é a primeira a procurar uma forma que exprime as funções mesmo do texto”<sup>[10]</sup>. Para Tschichold, o importante da nova tipografia era adaptar-se à necessidade principal dos leitores: menos tempo dis-



6  
Kunsthau Zürich  
*Allianz* (capa e pág. dupla  
do catálogo)  
1942

9. Cit. por JUBERT, Roxane – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 40.

10. *Idem*, p. 41.



8  
Kunsthaus Basel  
Konstruktivisten (capa e  
interior do catálogo)  
1937



ponível para absorver as informações. Assim, defende o uso de uma tipografia em conformidade com o tempo em que vive, cujas características principais colocariam a mensagem numa situação de mínimo ruído, através da economia e precisão de elementos, contrapondo a uma anterior paginação centralizada, bordas decorativas e uma ecléctica mistura de diversos tipos. Em oposição a esta estética, ele propõe que a forma derive sempre da função do texto. Para atingir a disposição ideal, seria imprescindível incorporar a assimetria, valorizar os espaços brancos, explorar os contrastes e fazer uma utilização inteligente da cor. Os suíços viriam a ser os verdadeiros executores da nova tipografia, utilizando exclusivamente tipos sem serifas, fotografia, composição assimétrica, contrastes de tamanhos e posições dos elementos gráficos, sempre estruturados por uma grelha auxiliar. O trabalho de Bill é também um veículo de expansão do modelo que caracteriza o potencial da Escola Suíça dos anos 50: conformidade com uma grelha de paginação, utilização de um único tipo de letra, concepção básica sem ornamentos, etc. O catálogo *Konstruktivisten* procura assim proporcionar uma grande clareza, pelo rigor da construção e pela atenção dada aos textos e imagens com uma mesma lógica unitária (fig. 8).

No que se refere à disposição das reproduções nos catálogos de exposição de arte, elas são sistematicamente apresentadas na *belle page* (página da direita), a página da esquerda estava reservada para o texto ou deixada em branco. Nesta paginação em tudo objectiva, não aparecem outros elementos excepto a legenda discreta, cada reprodução dispõe portanto de uma ou duas páginas, cujas margens generosas valorizam as dimensões de cada pintura ou escultura, sem outros elementos pictóricos ou textos que constituiriam uma concorrência visual para a obra reproduzida. O princípio que define a disposição das imagens é também aquele que orienta a distribuição dos textos: a clareza da informação.

No catálogo, a escolha de um só tipo de letra, não serifado para texto, é utilizado em apenas dois corpos. O primeiro tamanho é reservado aos textos de leitura corrente, às listas das obras e aos nomes dos artistas. Estes últimos são ainda compostos em caracteres a negrito, o que os destaca. O segundo tamanho corresponde a um nível de leitura habitualmente reservado às notas, utilizado para apresentar as biografias, as legendas e as referências em anexo, que deviam assim tornar-se complementos de informação. A escolha de um pequeno corpo para as legendas, colocadas por baixo das reproduções, tende a que o texto não constitua uma sobrecarga visual em comparação com a imagem. A diferença entre os dois tamanhos está suficientemente marcada por esta distinção tão imediata, o que permite evitar tanta confusão durante o processo de leitura, assim como o excesso na visualização da informação. Entre outras vantagens, a descrição dos corpos dos textos resulta numa maior ênfase da reprodução pictural.

Tal como a distribuição dos textos, o seu modo de apresentação efectua-se de forma metódica. Na introdução do trabalho, o texto é alinhado à esquerda e à direita, ou seja está justificado em relação ao espaço útil da página, evitando-se toda a irregularidade que cria um alinhamento à esquerda ou à direita. O texto é

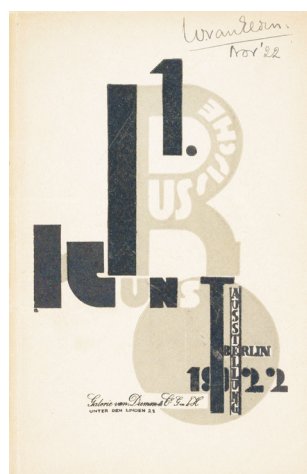
assim apresentado num rectângulo “objectivo”. Cada novo parágrafo anuncia-se por um ligeiro afastamento, que é suficiente para o distinguir do anterior. Nas páginas de listagem das obras, o nome do artista, a negrito, está ligeiramente mais à esquerda que a numeração das obras. Esta subtilidade, permite identificar mais facilmente os nomes em cada página ou página dupla.

Max Bill intervém também sobre as normas tipográficas que regem habitualmente um texto: transgride uma das regras elementares da escrita para servir a sua convicção do essencial, cujo objectivo principal é comunicar uma mensagem de forma clara. Como fez frequentemente em outras publicações, suprime as letras maiúsculas, usando exclusivamente as minúsculas. Esta lógica do pensamento gráfico de Bill, de cariz funcional, tem como base os princípios do design e da “nova tipografia” definidos por Jan Tschichold: “Para que deve um fonema, por exemplo o «a», ter duas representações – «a» e «A»? Para que devemos ter disponível o dobro dos caracteres necessários? A melhor solução é: um som = um carácter”<sup>[11]</sup>. Tendo como finalidade facilitar a leitura, Bill coloca um espaçamento depois de todos os pontos de final de frase, para melhor marcar a passagem de uma frase à outra.

A vontade de pensar sobre o design gráfico na sua totalidade surge como um princípio vanguardista de associar a arte à arte aplicada, não no sentido de abolição das fronteiras entre as artes, mas com o objectivo de uma compreensão global e transversal. Em contraponto à maioria dos catálogos da mesma época ou anteriores (anos 50, 60 e 70), os trabalhos e a metodologia objectiva de Max Bill tornam-se veículos de expansão da arte moderna, que apresentam uma estética que continua a impor-se pela sua actualidade.

---

11. Em Outubro de 1925, Tschichold publicou na *Newsletter Typographische Mitteilungen* o manifesto *Elementare Typographie*, propagando dez regras: 1.<sup>a</sup> A nova tipografia tem cariz funcional; 2.<sup>a</sup> A função de qualquer tipografia é a comunicação. A comunicação deve aparecer na forma mais breve, simples e incisiva possível; 3.<sup>a</sup> Para que a tipografia possa ser meio de comunicação social, requer tanto a organização interna da sua matéria-prima como a organização externa; 4.<sup>a</sup> A organização interna é limitada pelos meios elementares da tipografia: letras, números, signos e barras da caixa de tipos ou da máquina de composição. No mundo actual, voltado para o visual, a imagem exacta, a fotografia, também pertence aos meios elementares da tipografia. A forma elementar da letra é a gótica ou sem serifa, em todas as suas variantes: fina, *medium* e negrito; desde a condensada até à expandida. [...] Pode-se fazer uma grande economia usando exclusivamente letras minúsculas, eliminando todas as maiúsculas. [...]; 5.<sup>a</sup> A organização externa é a composição feita com os contrastes mais intensos, logrados através de formas, tamanhos e pesos diferenciados e com a criação de relações/tensões entre os valores formais positivos e os valores negativos; 6.<sup>a</sup> Um desenho elementar tipográfico consiste na criação da relação lógica e visual entre as letras, as palavras e o texto a serem compostos num *layout*, com a relação determinada pelas características específicas de cada trabalho; 7.<sup>a</sup> Com o fim de incrementar a incisão e o carácter sensacionalista da *neue typographie*, podem utilizar-se linhas de orientação vertical e diagonal, como meios de organização interna; 8.<sup>a</sup> A prática do *elementare Gestaltung* exclui o uso de qualquer tipo de ornamento. O uso de barras e de outras formas elementares inerentes deve estar convincentemente fundamentado na construção geral. O uso decorativo, pseudo-artístico e especulativo destes elementos não está em consonância com a prática do «desenho elementar»; 9.<sup>a</sup> A ordem dos elementos na nova tipografia deverá basear-se na standardização do formato dos papéis segundo normas DIN (*Deutsche Industrie Norm*). Em particular, o DIN A4 deveria ser o formato básico para papel de carta e outros impressos comerciais; 10.<sup>a</sup> Quer na tipografia, quer em outros campos, o desenho elementar não é absoluto ou definitivo. Certos elementos variam a partir de novas descobertas, por exemplo, da fotografia, pelo que o conceito de «desenho elementar» mudará necessária e continuamente. In *Tipografia* [Em linha]. 2007. [Consult. 6 Ago. 2010]. Disponível em WWW: <http://tipografos.net/designers/elementare-typographie.html>



9. À ESQUERDA:

1.ª Exposição da  
Associação dos Artistas  
Russos Revolucionários  
(capa do catálogo)  
1928

10. À DIREITA:

1.ª Russische  
Kunstausstellung (capa  
do catálogo de exposição)  
1922

Outro elemento do catálogo que mudou consideravelmente a sua estrutura com a revolução tipográfica vanguardista do movimento moderno foi a capa, que se constitui quase como um cartaz que anuncia a exposição. Contrariamente a cada página, que determina um desenvolvimento linear, a capa do catálogo é de facto a primeira impressão transmitida ao possível leitor. Enquanto que as capas datadas do início do século XX são muitas vezes construídas com base num texto objectivo (objecto, lugar, data), que é igualmente distribuído por ambos os lados de um eixo central vertical, o seu grafismo depois orientou-se segundo os diferentes movimentos vanguardistas, entre o construtivismo e o funcionalismo, como evidenciado nas publicações concebidas para os museus da ex-URSS, Holanda ou Suíça.

A estética inovadora entre as duas guerras descobriu uma expressão quase bruta, visualmente forte e formalmente simples (fig. 9). A sua linguagem gráfica caracteriza-se por um conjunto de princípios fundamentais: utilização de um tipo de letra não serifado, distinção dos diferentes níveis de leitura por um contraste marcante, a utilização de filetes para estabelecer a construção, a procura de um equilíbrio pela assimetria, formas geométricas, eliminação de qualquer elemento de carácter decorativo, impacto visual e número de cores limitado (muitas vezes uma ou duas). Nos anos 20 e no início dos anos 30, numerosas capas concebidas por artistas/gráficos russos confirmam a amplitude da influência construtivista na prática do design. El Lissitzky (1890–1941), pintor, arquitecto e engenheiro, que se distingue igualmente como designer gráfico e tipógrafo, associa uma espontaneidade expressiva a um rigor da composição na sua obra gráfica. A capa concebida por El Lissitzky para o catálogo da exposição 1.ª Russische Kunstausstellung em 1922 (fig. 10), exprime uma unidade criativa e dinâmica, característica que vai perder alguma da sua força com a passagem do grafismo construtivista para uma tipografia funcional muito ordenada. Se as palavras são bastante arquitectadas, o seu traçado é desenhado à mão, o que introduz na capa irregularidades quase imperceptíveis. As indicações do local da exposição foram cortadas e coladas em dois eixos ligeiramente oblíquos, contrastando com a força da ortogonalidade, parecendo animar o círculo sobre o

11. À ESQUERDA:

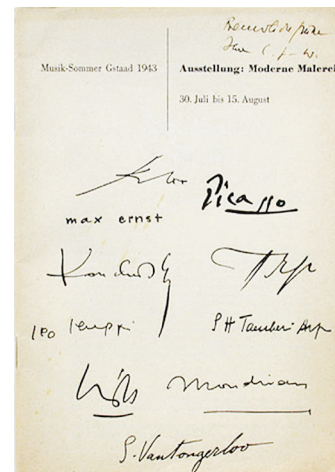
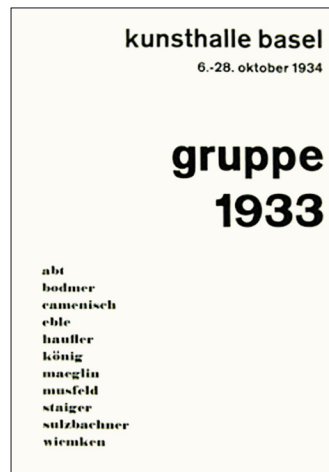
**Kunsthalle Basel**

*Gruppe 1933* (capa do  
catálogo de exposição)  
1934

12. À DIREITA:

**Musik-Sommer Gstaad**

*Ausstellung: Moderne  
Malerei* (capa do catálogo)  
1943



13

**Stedelijk Museum**

*9 years Stedelijk Museum  
Amsterdam 1945-54* (capa  
e pág. dupla do catálogo)  
1954



qual assentam as palavras *Russische* e *Kunst*. Este círculo evoca por outro lado um espaço circunscrito que corresponde ao ponto de convergência de todos os textos, como se cada referência se dirigisse para o mesmo lugar, ao mesmo tempo. Muitas das capas desta época são construídos usando apenas tipografia. O princípio que prevalece é a comunicação de um conceito dominante, de forma visual eficaz e os níveis de leitura são fortemente hierarquizados (fig. 11).

Paralelamente à sobriedade da tipografia “suíça”, outras práticas foram aparecendo, de uma escrita mais gestual, mais emotiva e mais divertida. A concepção visual dos catálogos de exposições também seguiram estas evoluções e integraram estes géneros novos (fig. 12). O trabalho de Willem Sandberg (1897–1984) é um exemplo notório desta mudança de concepção gráfica. Para as capas de catálogos, ele utiliza as palavras ou as letras em que os contornos são irregulares. Se as suas composições revelam uma sensibilidade bem distante do estilo suíço mais severo, elas conservam também um sentido de espaço fortemente estruturado, igualmente herdado das vanguardas (fig. 13).

Em suma, os fundamentos do design moderno, no período das vanguardas na primeira metade do século XX, influenciaram a criação gráfica do catálogo para a contemporaneidade, pelas suas inovações a nível conceptual, técnico e estético: a simplicidade, “o menos é mais”, a tipografia sem serifa, o uso livre das letras como elemento gráfico e também plástico, que em muitos casos pode mesmo tornar-se a própria imagem; o rompimento com as regras tradicionais de representação e de organização do espaço bidimensional; a introdução do sistema de grelha; a fotografia e a fotomontagem.



## 1.2 Um novo paradigma artístico nos anos 60 e 70

Ao longo da segunda metade do século XX, o questionamento da noção de arte e do valor das próprias obras, reflecte uma profunda alteração das condições de produção e recepção crítica das obras de arte. Não foi apenas a arte que mudou, foi toda a sociedade que sofreu um processo de aceleração dos seus ritmos e de desconstrução das suas estruturas tradicionais. A prática artística reflectiu essas transformações, que se desvinculou do paradigma que identificava a obra de arte como tal. De acordo com Helder Gomes, pelo menos desde os anos 60, a produção artística caminha no limite da definição da sua identidade. É esta a tese de Yves Michaud: “a crise de representação da arte e da sua função seria resultado do descrédito da utopia modernista da arte”<sup>[1]</sup>.

Contudo, neste contexto, o que significa crise? Analisando o significado do termo “crise”, Helder Gomes afirma o seguinte: “Crise é, pois, o termo possível para designar a dificuldade de englobar numa meta-representação unificada a generalidade das formas de arte, mas também, e sobretudo, a dificuldade de compreender de um modo comensurável as distintas propostas estéticas no interior de cada disciplina específica”<sup>[2]</sup>. Segundo o autor, uma efectiva ausência de critérios axiológicos de recepção das obras e a redução da arte ao todo indiferenciado da “cultura”, é a manifestação mais premente desta crise de representação. Da diversidade de trabalhos e de propostas estéticas e conceptuais, emerge a comprovação da dificuldade de reduzir essa diversidade a um conjunto comum de pressupostos estéticos ou mesmo culturais.

Por outras palavras, a problemática relativa a esta crise de identidade ou de representação da noção de arte, permite constatar que o aparecimento de uma pluralidade de perspectivas, assume uma completa indefinição do que pudesse ser a sua natureza, conduzindo ao esbatimento das fronteiras entre géneros e à indeterminação da linha de separação entre a arte e a realidade. Diferentemente dos outros períodos da história da arte, de fácil definição através da técnica, estilos e suportes fixos, a actividade artística contemporânea procura de um modo experimental pensar os limites da arte, assim “como ignora a própria his-

---

1. Veja-se GOMES, Helder – *Relativismo Axialógico e Arte Contemporânea*, p. 11.

2. *Idem*, p. 12.



toricidade dos valores e tradições emergentes desse passado para os situar numa fictícia intemporalidade”<sup>[3]</sup>.

Ora, o aparecimento de novas formas de produção, circulação e visibilidade da arte, requerem também uma análise crítica adequada, que não pode ser abordada com o mesmo posicionamento crítico que serviu para as vanguardas históricas do Modernismo, da primeira metade do século XX. Neste sentido, é importante distinguir desde já o “Moderno” do “Pós-Moderno” e do termo mais recente “Contemporâneo”, no domínio das transformações e revoluções do conceito de arte. Como mostra Danto, o Modernismo deve ser entendido, acima de tudo, como a “Era dos Manifestos”, ao qual se contrapõe o momento pós-histórico da arte “imune a manifestos e demandando uma prática inteiramente crítica”. Para Danto, cada manifesto corresponde a uma tentativa de definição filosófica da arte, tendo como característica a necessidade de distinguir a arte por eles justificada como sendo a arte verdadeira e única<sup>[4]</sup>.

Segundo Hurlburt, foi precisamente a obra *Les Femmes d'Alger* (fig. 14), pintada por Picasso (1881–1973) em 1907, que iniciou o movimento cubista e lançou os fundamentos da arte moderna<sup>[5]</sup>. Caracteriza-se pela sua oposição às artes académicas tradicionais e pela procura da inovação e da criação de novas expressões formais, técnicas e estéticas. Este quadro, embora não sendo ainda uma pintura definitivamente cubista, revela grande afinidade com a primitiva arte egípcia e africana, muito mais do que com a arte ocidental.



---

14  
Pablo Picasso  
*Les Femmes d'Alger*  
1907

---

3. *Idem*, p. 13.

4. Veja-se DANTO, Arthur C. – *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p. 33.

5. Veja-se HURLBURT, Allen – *Layout: o design da página impressa*, p. 13.



De facto, o Modernismo protagonizou um amplo movimento de inovação formal que se define a partir de um prolongado e consistente processo de recusa dos modelos clássicos. Particularmente relevante, o percurso de Marcel Duchamp (1887–1968) apresenta-se-nos como antecipação de uma alternativa ao próprio Modernismo, na tentativa do abandono da pintura no seu trabalho artístico que marca, pelo menos simbolicamente, a “morte” de uma tradição artística. No seu trabalho utilizou uma técnica plástica nova, como o *ready-made*, que consistia no deslocamento de um artefacto banal da sua função e do seu local próprio para outro contexto, puramente estético. Esta filosofia de liberdade absoluta permitiu a Duchamp criar obras, como uma roda de bicicleta colocada sobre um banco de madeira (fig. 15), e exibir um urinol (fig. 16) como forma de arte. A sua atitude provocatória foi muito característica do movimento Dada, contestando a concepção artística tradicional. Acrescenta-lhe, no entanto, uma concepção de identidade individual que se constrói por diferenciação.

Na perspectiva de Helder Gomes<sup>[6]</sup>, mais do que propor respostas, a sua obra suscita dúvidas e interrogações. Apesar de inscrito nesta lógica de questionamento permanente, Duchamp é exterior ao Modernismo, no mínimo na perspectiva condicionada apenas à dimensão de inovação formal. Onde o Modernismo opera uma transformação formal invulgarmente inventiva, Duchamp opera uma transformação conceptual. Apesar de não exercer uma efectiva influência na sua posteridade – o insucesso crítico dos primeiros anos e a escassa divulgação da obra por parte do autor não permitiu –, o trabalho de Duchamp lançou as bases para as gerações seguintes, que recuperaram e redescobriram as suas preocupações, a partir do final da década de 50 com os artistas da *Pop Art*, da *Arte Povera* ou da *Arte Conceptual*.

No âmbito da *Pop Art*, para Danto, a exposição das *Brillo Boxes* de Andy Warhol (1928–1987), em 1964, marca a ruptura com os modos de produção e criação artística da modernidade. Esta obra que é composta por reproduções de simples caixas de sabão, mostra como duas realidades visualmente indistinguíveis – a caixa original e a obra de arte – podem no entanto, constituir duas realidades distintas (fig. 17 e 18). A propósito, Danto afirma: “Para mim, o mais interessante traço distintivo da obra *Brillo Box* foi o facto de se apropriar da questão filosófica da relação entre arte e realidade, incorporando-as na própria obra e interrogando-se porquê, se elas são arte, as caixas de *Brillo* no supermercado, em relação às quais não diferem perceptivamente em nenhum aspecto importante, não o são. No mínimo, a obra *Brillo Box* torna claro que já não podemos procurar distinguir a arte da realidade a partir de critérios de ordem visual, pois esses critérios foram invalidados”<sup>[7]</sup>.

Perante uma completa abertura de possibilidades criativas, a *Pop Art* mostra como principal preocupação, a tentativa de abolir as fronteiras que separavam a cultura erudita da cultura popular e sobretudo, pretende questionar a relação entre a arte popular ou erudita e a realidade. Neste sentido, a *Pop Art* surge



15. EM CIMA:  
**Marcel Duchamp**  
*Roda de Bicicleta*  
1913

16. EM BAIXO:  
**Marcel Duchamp**  
*Fonte*  
1917

6. Veja-se GOMES, Helder – *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, pp. 23–25.

7. Cit. por GOMES, Helder – *Idem*, p. 107.



17 e 18  
Andy Warhol  
*Brillo Box*  
1964

como um movimento de transfiguração do real, apropriando-se de representações pictóricas retiradas do quotidiano, elevando à categoria de representação artística. Da aproximação a uma estética de cariz popular, a *Pop*, ao contrário das vanguardas modernistas, tem a pretensão de alargar indiscriminadamente o estatuto de artista e o acesso às obras de arte no limite do apreensível ou do inteligível, pelo esbatimento das barreiras entre as elites culturais e artísticas e a sociedade. Deste modo, segundo Danto, “o processo de contaminação da arte pelo real seria, de algum modo, reversível, assistindo-se hoje à contaminação do real pela arte: o olhar investe esteticamente os objectos do quotidiano, ameaçando dissolver definitivamente as fronteiras entre obra de arte e artefacto, entre obra de arte e o mundo”<sup>[8]</sup>. Partindo da reflexão crítica de Arthur Danto, seria possível descrever desta forma o panorama híbrido da arte pós-moderna à contemporaneidade.

Neste cenário, em oposição à insistente pureza e objectividade de algumas utopias modernistas surge então, o Pós-Modernismo – “um momento, pelo menos (e talvez unicamente) na arte, de profundo pluralismo e total tolerância”<sup>[9]</sup>. As raízes do Pós-Modernismo situam-se nos anos de 1960, que foram sem dúvida anos de mudança, contestação e recusa. Durante esta década, alterações de todas as ordens aconteceram um pouco por todo o Mundo: a revolução cubana, o Muro de Berlim (1961–1989), os protestos contra a guerra do Vietname (1964–1973), o assassinato de Martin Luther King (1968) e os problemas raciais, a revolta estudantil de Paris, em Maio de 1968, a chegada do Homem à Lua (1969) e o início da conquista do Espaço, o movimento *hippie*, a música rock e o consumo de drogas.

No plano artístico, tal como foi referido anteriormente, a *Pop Art* contribuiu também para o desenvolvimento da corrente Pós-Modernista. A sua temática esteve ligada ao crescimento da cultura popular de consumo, e os artistas começaram a fazer criações inspiradas na sociedade contemporânea, na publicidade e na banda desenhada. Este movimento propunha uma nova linguagem

8. Cit. por GOMES, Helder – *Idem*, p. 166.

9. Veja-se DANTO, Arthur C. – *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p. XVI.

figurativa, constituída por imagens de objectos de consumo e retratos de personalidades, por vezes ampliados e descontextualizados, utilizando recursos técnicos como a fotografia e a serigrafia, com cores puras, lisas e brilhantes. A inovação estética *Pop* reflectiu o optimismo generalizado do pós-guerra, impulsionado por uma prosperidade económica e uma liberdade sexual. Como consequência, alteraram-se hábitos de consumo, os produtos tinham de ser baratos, e portanto de baixa qualidade e de vida curta. A efemeridade desses produtos representou a antítese dos ideais intemporais e da filosofia *less is more* (Mies van der Rohe) do Movimento Moderno, transformando-se em *less is bore* (Venturi, 1966). Questionando os fundamentos do Modernismo, a influência *Pop* teve um grande impacto no desenvolvimento criativo do Pós-Modernismo.

Segundo Belting<sup>[10]</sup>, a pós-modernidade, caracteriza-se portanto, pelo “fim do enquadramento”, tendo em conta que “fim” não significa que “tudo acabou”, mas visa ser uma transformação, já que o objecto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos. O objecto de arte passa a interessar mais pelo conceptual e pelos questionamentos que provoca. A comunicação é mais importante que a estética ou o estilo, assim como também perdem importância, os limites históricos e a capacidade técnica em relação a determinado suporte. É a “desmaterialização do objecto de arte”<sup>[11]</sup>.

Na era da Arte Conceptual, no final dos anos 60 e início dos 70, escreveu LeWitt: “a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceptual de arte, isto significa que todo o planeamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A ideia torna-se uma máquina que faz a arte”<sup>[12]</sup>. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação, não apenas a fotografia mas também o som – com a introdução da cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, que era um recurso recente, tendo a Sony colocado no mercado o primeiro equipamento doméstico em meados dos anos 60. Na prática, os artistas do Conceptualismo, começaram a usar a documentação, mapas, fotografias, manuais de instruções e outras informações nas suas obras, libertando-se das disciplinas tradicionais, como a pintura e a escultura. Segundo Lawrence Weiner (1942– ) a obra “pode ser apresentada apenas em linguagem”<sup>[13]</sup>, e as opções dadas ao observador são importantes porque “arte é sempre uma apresentação. Nunca é uma imposição”<sup>[14]</sup>. Do mesmo modo, para Douglas Huebler (1924– ) uma obra não pode ser experimentada perceptivamente, mas “pode ser totalmente experimentada pela sua documentação”<sup>[15]</sup>.

Assim, perante as possibilidades de registo documental da Arte Conceptual, a sua publicação em revistas, como a *Artforum* dos EUA, ou na Europa a

10. Veja-se BELTING, Hans – *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, p. 8.

11. Veja-se LIPPARD, Lucy – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.

12. Veja-se ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. 61.

13. *Idem*, p. 78.

14. *Idem*, p. 78.

15. *Idem*, p. 79.

*Art International*, publicada na Suíça, a *Interfunktionen*, na Alemanha e a inglesa *Studio*, foram a principal fonte de circulação da informação e contribuiu para a sua internacionalização. As publicações podiam fornecer não apenas a imagem de uma obra que existia noutro lugar, ou algumas notícias sobre ela, mas também, no caso de trabalhos compreendidos por elementos textuais e fotográficos, a própria obra de arte. Em 1970 a *Studio* fez uso disso, produzindo uma exposição em forma de livro, cujas páginas tiveram como curadores seis críticos convidados. O curador e editor americano Seth Siegelaub (1941– ), em particular, concentrou-se neste aspecto da Arte Conceptual, organizando algumas exposições que existiram apenas em forma de catálogo, como adiante apresentaremos.

## 1.3 Entre o documento e a obra de arte

No contexto artístico, a edição de publicações quer como forma de arte, do documento efémero ao múltiplo<sup>[1]</sup> – livro de artista; quer como meio de divulgação das obras de arte, práticas artísticas, exposições – livro e catálogo de arte; permite que os autores de obras ou acções efémeras, deixem a sua marca na história da arte. Neste sentido, o documental surge como a possibilidade de nos proporcionar uma visão do mundo da arte, construindo um lugar de memória e de cultura partilhada. Tendo como objectivo discutir a relação entre as artes visuais e os seus registos documentais (materiais impressos, audiovisuais, entre outros), a área de estudo desta dissertação será delimitada ao meio impresso, na forma de livro. Em primeiro lugar, procurar-se-á ordenar esta categoria em dois grupos – o “livro de artista” e o “livro e catálogo de arte” –, destacando o segundo, pelo facto de se tratar do objecto de estudo privilegiado neste trabalho de investigação.

Na tentativa de definir o que é o livro, na generalidade, Carrión responde: “Um livro é uma sequência de lugares. Cada um destes espaços é percebido num momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos. Um livro não é um caso de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras... Um livro é uma sequência espaço-tempo. Os livros existiam originalmente como recipientes (literários) de textos. Mas os livros, considerados como realidades autónomas, podem conter qualquer linguagem (escrita), linguagem não apenas literária, ou mesmo qualquer outro sistema de signos”<sup>[2]</sup>. Contudo, se livros são objectos de linguagem, também são lugares de sensibilidade. Segundo Plaza<sup>[3]</sup>, o fazer-construir-processar-transformar e criar livros, implica estabelecer relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura sinestésica com o leitor. Desta forma, os livros não são apenas lidos, mas cheirados, tocados, vistos e também destruídos.

Enquanto livro como forma de arte, a produção de um objecto artístico utilizando processos de documentação, pressupõe também uma vocação de reprodutibilidade da obra e a sua máxima acessibilidade. Em função das trans-

---

1. Veja-se “... a tradição do múltiplo: mantendo-se na esfera do mundo da arte, por essa via reterdo a aura que lhe é inerente, satisfaz também o desejo de posse, contemplação e manuseamento de um número máximo de fruidores”. In FERREIRA, Ângela – *Visitas privadas*.

2. Veja-se CARRIÓN, Ulises – *Quant aux livres / On books*.

3. Veja-se PLAZA, Julio – O livro como forma de Arte. *Perspectivas do Livro de Artista* [Em linha].



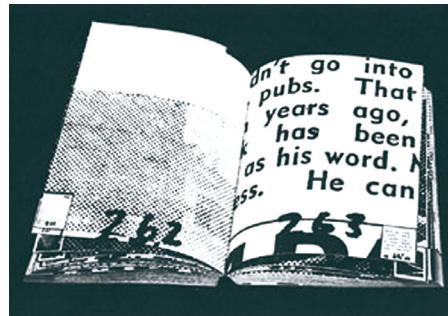
formações dos critérios de recepção e interpretação da obra de arte, Marcel Duchamp questiona a importância relativa ao original, propondo em *Boîte-en-valise*, criar uma monografia portátil, incluindo sessenta e nove reproduções em miniatura dos seus trabalhos (fig. 19). Entre 1936 e 1941, produz uma edição de luxo de vinte caixas, mas com pequenas variações de forma e conteúdo. Cada caixa desdobra-se, exibindo nesta “galeria” a pintura “Nu Descendo uma Escada” e outras obras em miniatura dos seus *readymades*, e impressões soltas em papel. Duchamp incluiu em cada caixa um “original”. Para o catálogo da exposição “O Surrealismo” em 1947, organizada com André Breton na Galeria Maeght, Paris, o próprio Marcel Duchamp concebeu para a capa um seio em espuma muito realista, colado sobre o cartão da capa, enquanto que na parte de trás do catálogo pode ler-se: *Prière de toucher* (fig. 20). Este trabalho oferece uma experiência tátil, para além do sentido da visão – tradicionalmente privilegiado na arte ocidental –, sugerindo também a dimensão erótica que atravessa a obra de Duchamp.

O artista, tradicionalmente considerado um produtor artesanal, é obrigado a industrializar-se pela pressão de um novo sistema de emissão e comunicação da arte. Deste modo, existem dois aspectos que são inerentes ao livro de artista e que delimitam a produção do livro como trabalho artístico. Primeiro, as relações entre o livro e o seu sistema de produção industrial e segundo, as relações das artes entre si, sobretudo entre a literatura e as demais linguagens artístico-visuais tais como, o design, a pintura, a escultura, a fotografia, a gravura, a performance, entre outras. Com base nestes princípios, foi no contexto artístico dos anos 60 que o livro de artista nasceu e se desenvolveu com notável rapidez, deixando de ser apenas um meio para divulgar informação, desenhos e reproduções de fotografias.

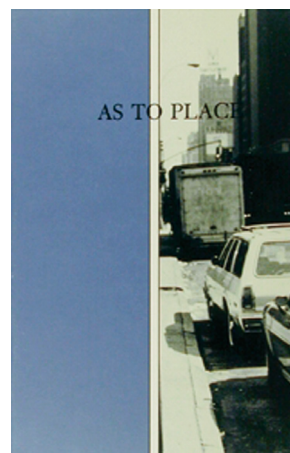
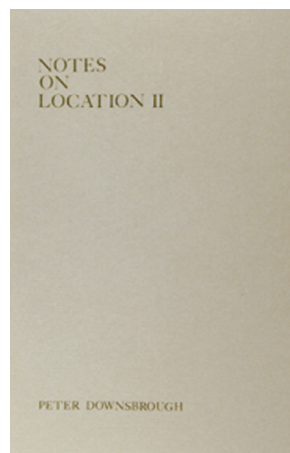
19. À ESQUERDA:  
**Marcel Duchamp**  
*Boîte-en-valise*  
1936–1941

20. À DIREITA:  
**Marcel Duchamp**  
*Prière de toucher*  
1947





21  
Dieter Roth  
*Daily Mirror*  
1961



O livro de artista torna-se ele próprio uma obra de arte, uma escultura, uma pintura ou uma gravura. É também criado como um objecto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o conteúdo quanto com a forma e faz desta uma forma-significante. Estas publicações adoptam as mais variadas formas: podem ser feitas de papel, cartão, plástico, podem ser moles, estar dentro de uma caixa, ter a forma de uma colecção de postais ou de um jornal. Para Paulo Silveira: “O livro de artista é um produto da arte contemporânea, construído deliberadamente a partir de um suporte preexistente, o livro, que é o seu protótipo, e ao qual louva ou faz contraposição crítica. A página e a estrutura podem ser enaltecidas ou sofrer todas as possibilidades de injúria e objecção, até alcançarem o estatuto da escultura e abandonarem a condição objectiva de livro” [4].

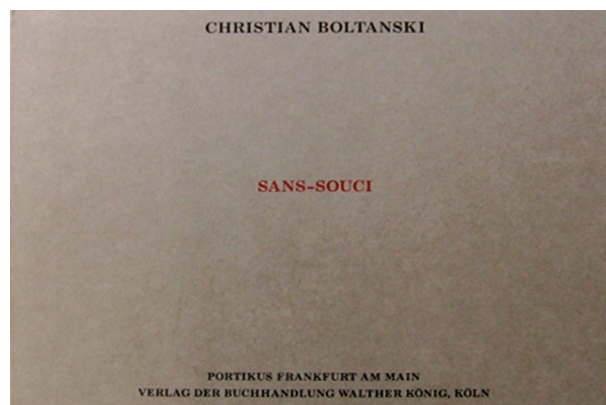
Da estética do livro de artista revelou-se um surpreendente conjunto de produções feitas por artistas como Dieter Roth (fig. 21), Daniel Buren, Peter Downsbrough (fig. 22–24), Christian Boltanski (fig. 25 e 26), Kabakov, Kippenberger, Nitsch, Lawrence Weiner, entre outros. Para Clive Phillpot: “os anos 70 foram um tempo em que cada vez mais artistas sentiram o impulso de discutir as suas intenções e que escolheram comunicar sem intermediários, pelo que o livro era a opção a usar enquanto meio” [5].

22. À ESQUERDA:  
**Peter Downsbrough**  
*Notes on location II*  
1973

23. AO CENTRO:  
**Peter Downsbrough**  
*As to Place*  
1977

24. À DIREITA:  
**Peter Downsbrough**  
*Around*  
1978

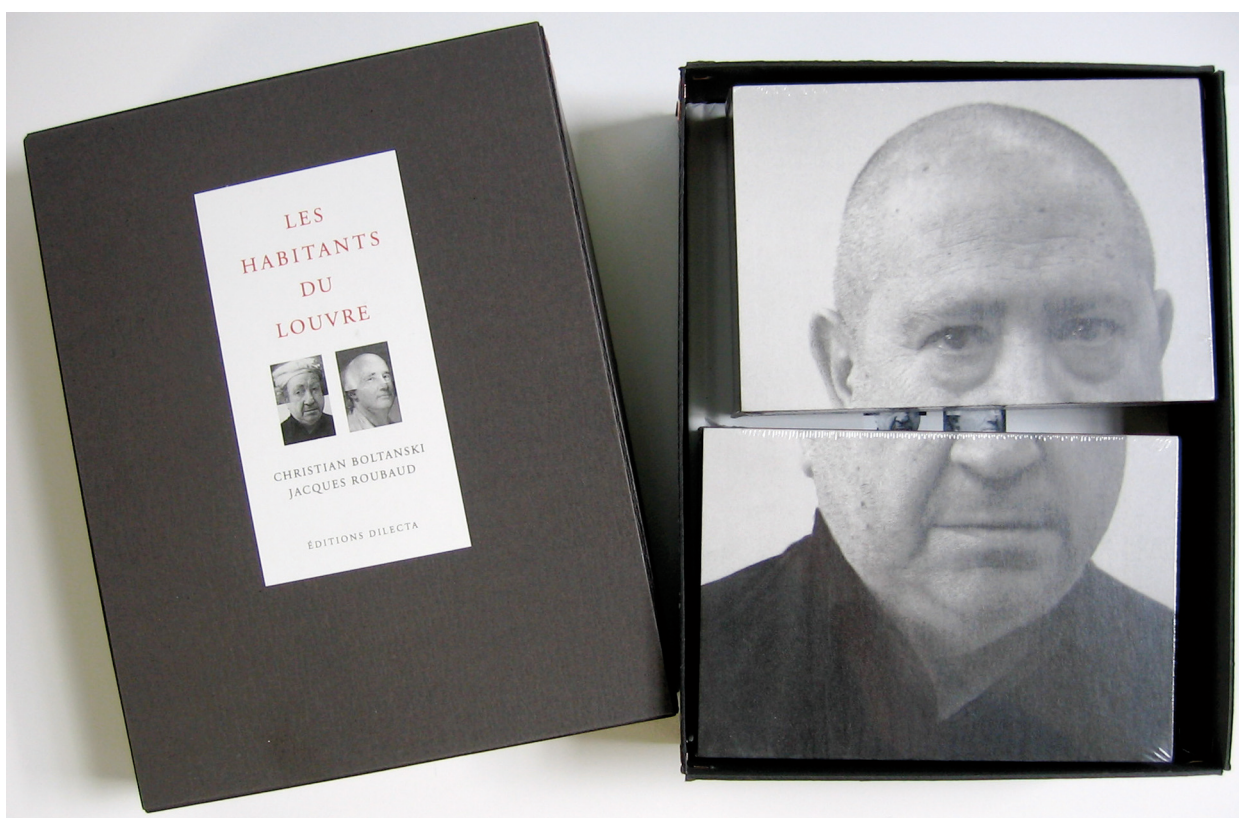
4. Veja-se SILVEIRA, Paulo – *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*.  
5. Cit. por SANTOS, Luísa – O livro como meio. ARTECAPITAL [Em linha].



---

25  
Christian Boltanski  
*Sans-Souci*  
1991





---

26  
Christian Boltanski e  
Jacques Roubaud  
*Les Habitants du Louvre*  
2009

No segundo grupo, tal como já foi referido, o termo “livro e catálogo de arte”, surge pelo facto de, no contexto contemporâneo, com a desconstrução das estruturas tradicionais da criação artística, a utilização apenas da noção de “catálogo” seria redutora, tendo em conta o seu significado literal de lista ou inventário. Enquanto que o inventário corresponde a uma recolha de dados empíricos simples, desprovidos de princípio de ordem, o catálogo assume um princípio de ordem – a classificação – e um princípio de designação – o demonstrativo. Para Falguières<sup>[6]</sup>, o estabelecimento de um catálogo deveria passar por uma performance conceptual prodigiosa, “admirável” (mas admirável aqui com o poder do *thaumaston*<sup>[7]</sup> – a maravilha, o milagre), que deveria durar na memória dos homens.

“O que torna a criação de um património de lugar<sup>[8]</sup> tão importante para todos? A sua função classificadora: num número limitado de lugares<sup>[9]</sup>, podemos ordenar centenas, milhares de coisas. Um lugar tem por função assumir a multiplicidade dos elementos, em virtude de sua inclusão numa classe que ele formula: ele reduz a confusão do mundo. Ele é o índice das coisas (...). Desta polivalência, eles retiram, para além da sua capacidade de classificação, a sua denominação de lugares-comuns, isto é, comum a várias regiões discursivas... Estes são os catálogos”<sup>[10]</sup>.

Contudo, na sua origem e durante muito tempo, o catálogo continha simplesmente a lista, mais ou menos precisa, ilustrada ou não, das obras em exposição. Ele era sobretudo um guia para o visitante, para além de prolongar no tempo a exposição, tornando-se um testemunho deste evento efémero. De pequeno folheto sóbrio e austero, o catálogo evoluiu para um grande volume rico de texto e imagens.

No âmbito da exposição *Tractatus Logico-Catalogicus*<sup>[11]</sup> no VOX Centre de l'image contemporaine, em Montreal (6 Novembro – 13 Dezembro 2008) Klaus

6. Veja-se FALGUIERES, Patricia – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 6.

7. O sentido primordial do ser foi a preocupação primeira daqueles que posteriormente foram denominados «filósofos». Estes pensadores viram diante de si algo *thaumaston*, algo extraordinário que os surpreendia arrebatando-lhes o olhar. Aristóteles, no início de sua obra *Metafísica* afirma: «Na verdade, foi pela admiração que os homens começaram a filosofar tanto no princípio como agora». *Thaumazein* é o verbo grego que de modo aproximativo tentamos traduzir (sem dúvida amparados nos latinos que primeiro o entenderam como admirar) como admirar-se. Trata-se de um estado que nos acomete quando nos defrontamos com algo estranho por ser *thaumaston*, extraordinário, admirável. In *A Filosofia e a Condição Humana* [Em linha]. 1993. [Consult. 20 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <http://www.fae.unicamp.br/vonzuben/filos.html>

8. “Lugar”, situação de um corpo no espaço. Há duas doutrinas do L.: 1.ª de Aristóteles, para quem o L. é o limite que circunda o corpo, sendo portanto uma realidade autónoma; 2.ª moderna, para a qual o L. é certa relação de um corpo com os outros. In ABBAGNANO, Nicola – *Dicionário de Filosofia*.

9. “Lugares”, segundo Aristóteles, são os objectos dos raciocínios dialécticos e retóricos, «assuntos comuns à ética, à política, à física e a muitas outras disciplinas, como p. ex. o argumento do mais e do menos». Estes seriam os L.-comuns. Mas existem também, segundo Aristóteles, L. especiais ou próprios, que são os artigos constituídos por proposições pertencentes, p. ex., à física, mas nos quais é impossível fundar proposições concernentes à ética, ou reciprocamente. Os L.-comuns não têm objecto específico, por isso não aumentam o conhecimento das coisas; os L.-próprios, entretanto, especialmente se utilizam proposições oportunamente escolhidas, contribuem para o conhecimento das ciências especiais. In ABBAGNANO, Nicola – *Dicionário de Filosofia*.

10. Veja-se FALGUIERES, Patricia – *Feux pâles...* (op. cit.), p. 18.

11. Esta exposição, tem o seu título emprestado de uma obra de Marcel Broodthaers, “*Tractatus Logico-Catalogicus*” (1972), que apresenta a prova de impressão de 12 páginas do seu catálogo (como um negativo e com marcas de corte).

Scherübel escreve: “Objecto de documentação, de registo, de mediação, de reflexão, de promoção e de valorização, o catálogo desempenha um papel crucial no mundo da arte. A sua função prolonga as obras de arte e a exposição dessas obras, concedendo-lhes um grau de permanência, garantindo simultaneamente a sua existência pública. Ele também condiciona a percepção actual ou futura das obras de arte, através do teor dos seus comentários críticos e da qualidade da documentação e informações que ele contém. Assim, não é só o catálogo um instrumento de mediação, mas é autoritário dentro do sistema da arte”<sup>[12]</sup>.

O livro e catálogo de arte permitir-nos-á (pelo menos em teoria) “ver tudo” em segunda mão, de modo não inteiramente real, porventura, nem inteiramente virtual, tão-pouco. Se não conseguimos ver a verdadeira obra de arte, podemos vê-la reproduzida num suporte físico, que ajuda a consolidar o valor persistente do livro como uma força cultural ainda por igualar ou ultrapassar – a do livro como um “espaço”, em particular um “espaço para a arte”, e um “espaço de arte”<sup>[13]</sup>. Neste sentido, o livro pode ser um “espaço discursivo”, isto é, um espaço de leitura e teorização, mas é também uma forma de permitir à Arte distribuir e difundir o seu trabalho (obras de arte, práticas artísticas, exposições) na maior escala possível. Em consequência, vai contribuir para uma descentralização do poder cultural no mundo da arte, muitas vezes exclusivo dos mais poderosos e abastados museus e instituições.

O catálogo é também uma fonte de informação e documentação essencial para o historiador da arte, em que a divulgação de determinado artista ou movimento, com base no conhecimento das obras apresentadas em determinada data e local, possibilita uma avaliação mais exacta do conhecimento artístico. No entanto, embora o catálogo possa apoiar um investigador a obter dados e informações para os seus estudos, constantemente encontram-se alguns problemas tais como: falta de dados, visão parcial das obras, utilização de recursos visuais insuficientes, para além da dificuldade de se estabelecer parâmetros de tratamento e classificação.

A apreensão do objecto é necessariamente modificada quando uma reprodução toma o lugar de representação da forma real. Na paginação do catálogo, esta influência sobre a percepção também se deve a outros elementos (textos, proporções, cores) em relação com as reproduções. É precisamente aí que o grafismo intervém, no espaço de interacção texto/imagem, de maneira a organizar os modos do ler e do ver. Enquadramentos mal escolhidos, tipografia invasiva, obras mal reproduzidas, um formato desconfortável, entre outros, são todos factores que podem tornar a leitura confusa, dificultando a apreciação

---

12. “An object of documentation, registration, mediation, reflection, promotion and valorization, the exhibition catalogue plays a crucial role in the world of art. It functions alongside artworks and the exhibition of those works by granting them a degree of permanence while simultaneously guaranteeing their public existence. It also conditions the current or future perception of artworks via the content of its critical commentaries and the quality of the documentation and information it contains. Thus, not only is the catalogue a tool for mediation, but it is authoritative within the art system.” In SCHERÜBEL, Klaus – *Tractatus Logico-Catalogicus*. *VOX Centre de l'image contemporaine* [Em linha].

13. Veja-se ROELSTRAETE, Dieter – *Os Livros de Arte Hoje*. *Books make friends*, p. 123.

da consulta e exercer uma influência negativa sobre a recepção do objecto. Por outro lado, uma paginação bem construída confere um trabalho de vantagens estéticas e funcionais que contribuem para a satisfação visual e intelectual, mesmo que inconscientemente.

Para o criativo que elabora o catálogo de exposição, ele procura em primeiro lugar, traduzir sobre o espaço bidimensional uma manifestação cultural. Por consequência, ele deve trabalhar em conformidade com o espírito no qual a exposição foi concebida. Como material inicial, o designer gráfico dispõe de reproduções e de elementos escritos. O seu papel consiste em encontrar uma forma de organização das reproduções (estrutura implícita) e apresentação (estrutura visível). A presença e disposição dos textos (estrutura legível), associados ou não à imagem, são igualmente importantes e devem satisfazer os modos de leitura definidos no interior do trabalho: pode ser uma leitura de consulta (referências, referências biográficas, tipologia, preço), uma leitura linear (textos explicativos, descritivos, analíticos), uma leitura contemplativa, etc.

Após a determinação da abordagem, o designer entra na fase associada à forma, na busca de um grafismo adequado, ele faz escolhas gráficas e tipográficas para servir um propósito específico. Tal como a maioria dos suportes de edição (livros, revistas, jornais, enciclopédias, etc.), um catálogo apresenta-se como uma sucessão de duplas páginas, que devem ser consideradas como um todo lógico e nas suas unidades sequenciais. Para a elaboração da estrutura global, a grelha de paginação é essencial, afirmando a homogeneidade e a coerência do trabalho, pela construção de referências formais, através da tipografia e da distribuição dos espaços.

Se a concepção visual dos catálogos define as características gerais, ela integra igualmente os casos particulares, sobretudo no que diz respeito ao nível de intervenção sobre a imagem. Quando se trata de esculturas ou de outro objecto tridimensional, o designer poderá eventualmente escolher o ângulo do ponto de vista, a luminosidade e a maneira de as apresentar (recortadas ou sobre um fundo, por exemplo). Por outro lado, se os objectos reproduzidos são pinturas, uma reprodução deverá apresentar a obra o mais fielmente possível (aspectos cromáticos, proporções, formato, entre outros). O criativo pode optar pela intenção de mostrar um pormenor ampliado de uma obra, que a reprodução integral não permitirá apreciar ou perceber da mesma forma (importância de um detalhe, efeito do material, comparação de distintas zonas). Deverá ainda deixar respirar a obra e respeitar o seu ritmo, implicando escolher uma tipografia em conformidade e distribuir as reproduções, como elementos da composição, por uma grelha de paginação.

Quanto à especificidade do grafismo do catálogo, ele deverá estabelecer uma neutralidade e um sentido de ordem estética e funcional: mais arte, menos design. Uma paginação que expressa uma personalidade gráfica muito forte em torno da obra, transformará o designer em artista. A importância dada à estrutura visual de um catálogo torna-se evidente, pelo menos no que diz respeito a

exposições de arte, na medida em que a valorização do trabalho artístico exige uma sensibilidade à forma. Paradoxalmente, vários catálogos permaneceram durante muito tempo indiferentes ao grafismo. Sem dúvida, isso está relacionado com o facto de que, inicialmente, estas publicações estavam destinadas apenas para auxiliar a exposição. Da função de simples anexo, passaram a tornar-se muitas vezes, obras de referência, apresentando-se como verdadeiros livros de arte para, “mais do que documentar e perpetuar a exposição, continuá-la no meio bidimensional”<sup>[14]</sup>.

O catálogo de exposição sofreu uma tal evolução no seu conteúdo e na sua apresentação que é hoje, por vezes, difícil de distinguir de um livro de arte, recorrendo também a outros circuitos de difusão e distribuição. Torna-se frequentemente verdadeira obra de referência, ou até mesmo um *beau livre*<sup>[15]</sup>, que se arrisca a perder qualquer ligação directa com a exposição em si. Por outro lado, o catálogo pode também ser uma outra exposição. Se o próprio de uma exposição é mostrar um momento da vida cultural, na maioria das vezes, apresentando os objectos na sua forma original, o catálogo representa geralmente o que está exposto. É a transposição bidimensional de uma determinada matéria. Para além da escolha inicial do conteúdo, o trabalho toma forma no tempo da sua concepção visual. De facto, o grafismo é a representação do objecto de que a cenografia da exposição é a apresentação do mesmo.

Em suma, com a redefinição da noção de arte e sua recepção, tal como as noções de colecção e de exposição, também o catálogo mudou necessariamente de forma e função. Nas vanguardas dos anos 60 os artistas criaram uma rede de espaços expositivos e de publicações, ao mesmo tempo que assumiram a concepção e o design dos seus próprios convites para exposições, cartazes e catálogos. Apareceram catálogos sem cor e sem texto, com e sem reproduções, com e sem utilização do tradicional suporte papel, referindo-se ou não à exposição. Essas formas variáveis de publicações editadas para acompanhar exposições, são por um lado o reflexo da evolução da arte contemporânea e por outro o reflexo da evolução das atitudes dos artistas.

Da entrevista com Hans Ulrich Obrist, em 2002, realizada ao artista Thomas Hirschhorn, podemos definir o catálogo na contemporaneidade, como sendo o registo documental da arte que deve informar, criar conhecimento e discutir conexões e contextos. Deve oferecer um espaço para colocar questões e não tentar convencer as pessoas da validade da obra e acima de tudo, não deve procurar intimidar por meio das suas dimensões nem do seu estilo. Para Hirschhorn — “A arte é uma ferramenta para conhecer o mundo, uma ferramenta para me confrontar com a realidade e uma ferramenta para viver no meu tempo. O catálogo é parte dessa ferramenta”. No seu projecto *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*, publicado em 1995 pelo Centre Genevois de Gravure Contemporaine, de Genebra (Suíça), que foi uma obra concebida apenas na forma impressa,

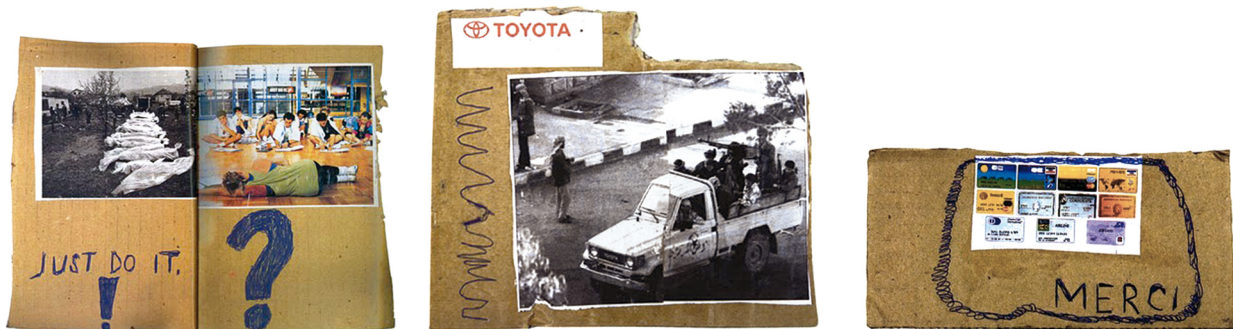
14. Veja-se SANTOS, Luísa – O livro como meio. *ARTECAPITAL* [Em linha].

15. Veja-se SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE. Musée d'Art Moderne – *Sur-exposition. Catalogues d'expositions d'art moderne et contemporain*.



o grafismo consistia em folhas de cartão nas quais ele escrevinhou alguns textos e colou alguns recortes impressos. Sobre este projecto o artista afirma — “O grafismo em si não era interessante e só ganhou significado quando foi impresso. Quis que o produto impresso não fosse o resultado de um processo mas a sua ferramenta”<sup>[16]</sup> (fig. 27).

No contexto complexo da produção artística contemporânea, que é objecto de constante discussão a respeito dos seus limites, pela diversidade de suportes, efemeridade das obras, banalidade das suas manifestações e pela desmaterialização dos objectos, torna-se essencial a sua catalogação e ordenação, em que a tipologia documental tem um papel preponderante, pelo seu factor de perpetuidade no mundo da arte. É diante desta pluralidade nos modos de produzir e experienciar a arte que, a noção de catálogo reflecte também a abertura de fronteiras entre disciplinas e o panorama da cultura híbrida, do pós-modernismo à contemporaneidade. Desta forma, ocorrem no “campo complexo e expandido” da arte, desafiando a própria definição de documento, novos paradigmas emergentes, tais como: o catálogo como objecto de arte, o catálogo como espaço portátil de exposição ou até mesmo o catálogo como crítica radical do próprio catálogo. Veremos em seguida, alguns destes territórios híbridos, entre o catálogo e a obra de arte.



27

Thomas Hirschhorn

*Les plaintifs, les bêtes, les politiques*

1995

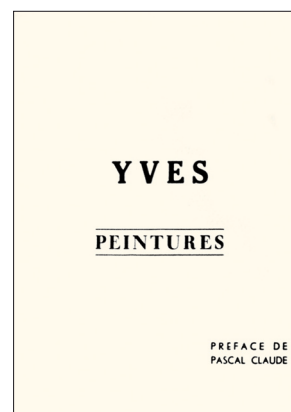
16. Veja-se HIRSCHHORN, Thomas – Entrevista com Hans Ulrich Obrist. *Vector* [Em linha].

## 1.4 Territórios híbridos: O catálogo como forma de arte

*A obra de arte é algo que, de um modo muito imediato, retira a sua realidade de um investimento simbólico que é função de uma dada representação de mundo, estando portanto a sua realidade e o seu valor dependentes da sua inserção num determinado contexto de produção e recepção.*<sup>[1]</sup>

A ruptura com as fronteiras históricas dos movimentos artísticos, abre um novo ciclo para a emergência de um novo paradigma na arte, em que o “novo” artista questiona também o novo público, o novo crítico, o novo processo e o novo suporte, como parte integrante da obra. Da contaminação no campo do pluralismo artístico, quer de produção, quer de recepção, o catálogo enquanto suporte para a arte, torna-se consequentemente um espaço ambíguo. O desenvolvimento destas publicações como forma de arte, acompanha a polivalência inerente ao artista que, a partir dos anos 60 e 70, transforma a maneira de pensar e de organizar a leitura da obra. Desde este período, cada vez mais livros são publicados pelos artistas na ocasião das suas exposições, tomando o lugar dos tradicionais catálogos. O espírito híbrido destas publicações revela simultaneamente a questão das relações entre o catálogo e o livro de artista, entre o documento e a obra, rompendo as delimitações artísticas do modernismo e abrindo-se a experiências culturais totalmente diversas. “A experimentação passou a ser um método de trabalho”<sup>[2]</sup>.

Segundo Klaus Scherübel<sup>[3]</sup>, esta mudança de paradigma, colocando em questão a própria definição habitual de catálogo, nasce com Yves Klein (1928–1962) pela criação inicial do género através da obra, *Yves Peintures and its twin Haguenault Peintures* (fig. 28) em 1954, parodiando o catálogo convencional. Estas publicações incluem dez placas monocromáticas, apresentadas por um prefácio assinado por Claude Pascal. As “reproduções” não se referem a nenhu-



28  
Yves Klein  
*Yves Peintures* (capa)  
1954

1. Veja-se GOMES, Helder – *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, p. 16.

2. Veja-se SAMPAIO, Valzeli; SILVA, Adriele; OLIVEIRA, Amanda – Notas sobre o território híbrido da arte no contemporâneo. *Transversalidades nas Artes Visuais* [Em linha].

3. In SCHERÜBEL, Klaus – *Tractatus Logico-Catalogicus. VOX... (op. cit.)* [Em linha].







ma obra original, enquanto o texto do prefácio foi substituído por linhas pretas. Klein questiona a autoridade do catálogo que legitima os artistas e aqueles que integram a sua produção. “Ele denuncia o carácter ilusionista deste sistema, criando uma realidade, aparentemente, em conformidade com a sua norma”<sup>[4]</sup>.

Um outro exemplo da mesma autoria, publicado posteriormente, é um jornal de quatro páginas, datado e intitulado *Dimanche, 27 novembre* de 1960, no qual todos os artigos são assinados por Yves Klein tal como as suas obras, em particular, a fotografia lendária do seu salto no vazio, na primeira página (fig. 29). O jornal foi então vendido nos quiosques (fig. 30), unicamente nesse dia, com o duplo valor de catálogo e de contribuição do artista no *Festival d'Art d'Avant-garde* de Paris (Novembro – Dezembro, 1960).

Outros “catálogos” como obra de arte foram produzidos por Ed Ruscha (1937– ) no início de 1960. Durante este período, elabora uma série de publicações onde ele assume a função de editor e realiza as obras sob a forma de documentação. Nestes “catálogos”<sup>[5]</sup> ele privilegia um modo de produção comercial que os diferencia do livro de artista tradicional, geralmente precioso e de edição limitada. Para Luísa Santos, “multiplicação poderia ser a palavra chave dos seus trabalhos pelo desafio à ideia do múltiplo democrático, com os seus livros de fácil acesso (baratos e distribuídos ao grande público) e de formatos pequenos, portáteis”<sup>[6]</sup>. No seu primeiro livro, *Twenty-six Gasoline Stations* (fig. 31) em 1962, Ruscha mostra, 26 fotografias de bombas de gasolina ao longo da *Route 40* entre Los Angeles (onde vivia) e Oklahoma City (onde cresceu). As ideias de artistas como Ruscha, de comunicar a arte através de livros, e o interesse pelo livro enquanto obra de arte em si (ou projecto) reflecte uma grande influência das preocupações e expressões demonstradas nos anos de 60 e 70.



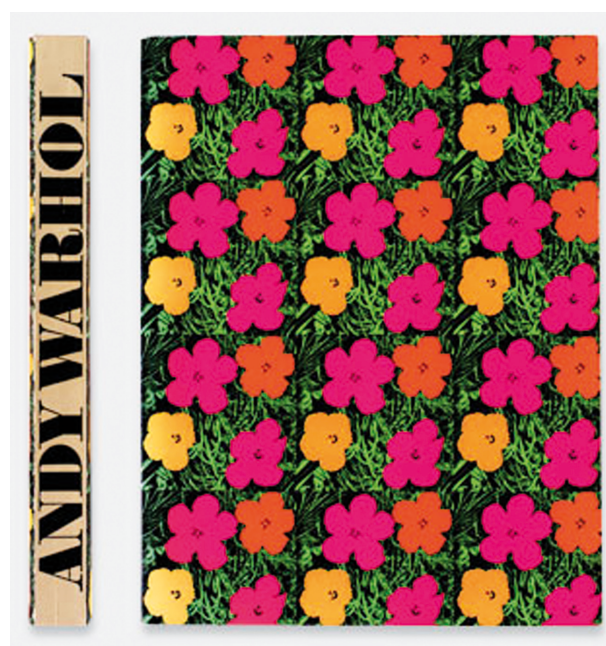
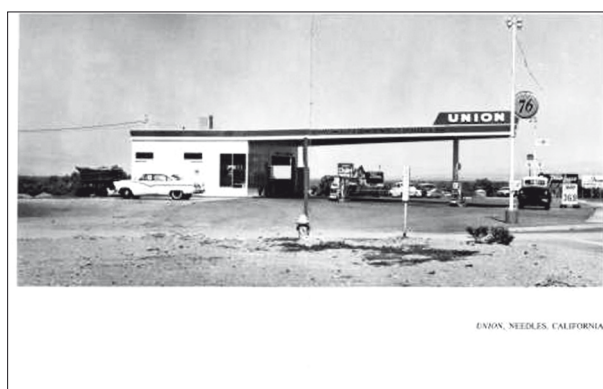
29. PÁGINA ANTERIOR:  
Yves Klein  
*Dimanche, 27 novembre*  
1960

30  
*Dimanche, 27 novembre*  
(quiosque em Paris)  
1960

4. Veja-se HOHLFELDT, Marion – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 150.

5. Veja-se também os livros de Hans-Peter Feldmann concebidos num modo de semelhante.

6. Veja-se SANTOS, Luísa – O livro como meio. ARTECAPITAL [Em linha].



31. EM CIMA:  
**Ed Ruscha**  
*Twenty-six Gasoline Stations* (capa e pág. dupla)  
1962

32. EM BAIXO:  
**Andy Warhol**  
*Andy Warhol* (capa  
e lombada do catálogo)  
1968

O catálogo da exposição individual de Andy Warhol no Moderna Museet em Estocolmo (Fevereiro – Março, 1968), é outro exemplo de um livro como forma de arte. Não estamos perante um catálogo, enquanto mero documento de uma exposição ou um catálogo descritivo das suas obras, mas uma publicação que transmite a estética de Warhol, sem longos e pesados textos. Em vez de ensaios, o artista fala por si mesmo, em curtas citações publicadas em inglês e sueco. É neste “livro e catálogo de arte” que foi impressa pela primeira vez a mais famosa declaração de Warhol — “*In the future everybody will be world famous for fifteen minutes*”. O nome do artista – Andy Warhol – não aparece nem no verso, nem na capa totalmente ocupada pelas célebres flores coloridas mas, aparece somente na lombada do catálogo (fig. 32). Na verdade, a referência do seu nome, com exclusão de quaisquer outras informações, corresponde simultaneamente ao título e ao autor do livro. No interior, a maioria das imagens são do álbum de Andy Warhol doadas ao Moderna Museet, em ligação com a

exposição. O álbum contém várias centenas de fotografias a preto-e-branco da vida de Warhol, na segunda metade da década de 1960.

Como já foi referido anteriormente, o curador e editor americano Seth Siegelauub também reverte a função habitual do catálogo, desta vez como espaço portátil de exposição. Seth Siegelauub, que no final dos anos 60, contrapondo o momento de enorme difusão de galerias em Nova Iorque, se estabelece no seu próprio apartamento, promove um movimento participativo, um espaço expositivo comunicacional, lançando uma publicação – livro ou catálogo – como um espaço possível para o desenvolvimento e apresentação de uma exposição. A propósito do projecto *January 5-31, 1969* enuncia: “A exposição consiste (nas ideias comunicadas) no catálogo; a presença física (da obra) é um simples suplemento em relação ao catálogo”<sup>[7]</sup>. O documento e a obra, a reprodução e a arte equivalem-se e a publicação estabelece então, novas estratégias curatoriais. Segundo Regina Melim<sup>[8]</sup> (docente e investigadora em arte contemporânea), em *Xerox Book* (1968), outra exposição-publicação, Seth Siegelauub legitima este formato, utilizando e enfatizando o meio de reprodução como estratégia crítica à unicidade e autenticidade de uma obra de arte. Para Siegelauub, a fotocópia era utilizada como meio constitutivo da exposição e dos trabalhos que ali se inseriam. Meio que alargava profundamente a audiência de uma obra, alterando a forma convencional de distribuição e recepção de um trabalho artístico. Estabelecendo o livro como lugar para a produção e exposição, acentua e inaugura uma forma expandida de se pensar a obra de arte.

No que diz respeito ao catálogo como crítica radical do próprio catálogo, o artista argentino Roberto Jacoby (1944– ) realiza em 1966 o catálogo de uma exposição inexistente. Ele pretendia chamar a atenção para o “poder ilusório” dos catálogos, com referência a Barthes, que fez um estudo sobre a publicidade como provedora de mitos modernos. Nos catálogos de exposições de arte conceptual dos anos 1969–1970, segundo Anne Moeglin-Delcroix os artistas deram as “informações”. “Informação significa que as ideias artísticas não precisam ser materializadas nos objectos para serem transmitidas, por consequência os numerosos textos ou os documentos reproduzidos, se não são sempre as obras, não dizem porém nada de menos que as obras”<sup>[9]</sup>, escreve ela.

Em resultado da importância tomada pela noção de informação na prática artística, foi publicado o catálogo por ocasião de uma exposição no MoMA, precisamente intitulada *Information* (2 Julho – 20 Setembro, 1970), onde figuram a maioria dos artistas minimalistas, conceptuais e da *arte povera*, assim como alguns artistas do Fluxus (fig. 33 e 34). Os dois primeiros terços do catálogo são compostos por páginas cujo conteúdo foi criado por cada um dos artistas convidados, apresentados por ordem alfabética, o que transforma o catálogo numa antologia de trabalhos complementares aos da exposição. O último terço reúne

7. Cit. por GAUTHIER, Michel – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 138.

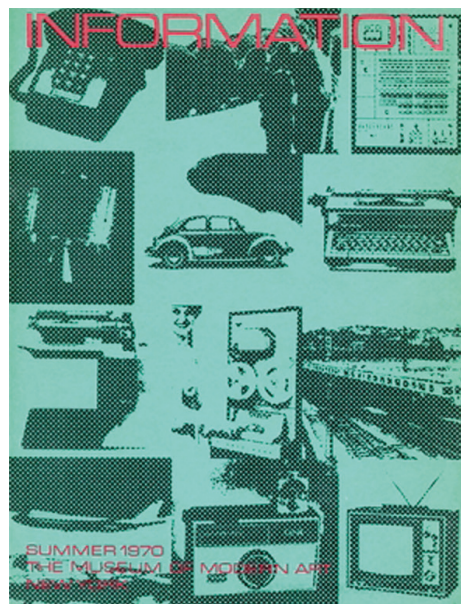
8. Veja-se MELIM, Regina – Espaço portátil: exposição-publicação. *Exposições Portáteis*, pp. 81–82. [Em linha].

9. Veja-se MOEGLIN-DELCROIX, Anne – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 112.



desordenadamente fotografias de imprensa alusivas a factos da actualidade, nos anos 60 e 70 (guerrilha sul-americana, chegada do Homem à Lua, guerra do Vietname, etc.) e documentos relativos a obras ou a manifestações artísticas de Duchamp, Klein, Beuys, Kounellis, Kaprow, entre outros documentos, sem data nem legenda. O catálogo termina com uma lista de filmes de artista, seguida de uma bibliografia geral, incluindo, sem distinção, publicações de artista e não-artista, o que coloca no mesmo plano todas as informações características do espírito da época, qualquer que seja o meio de difusão. A propósito, Kynaston L. McShine, comissário da exposição e autor do catálogo, escreve: “Na sociedade contemporânea, a arte não escapa à necessidade de uma difusão maior, destinada a um público cada vez mais vasto”<sup>[10]</sup>.

33 e 34  
MoMA  
*Information* (capa do  
catálogo e exposição)  
1970

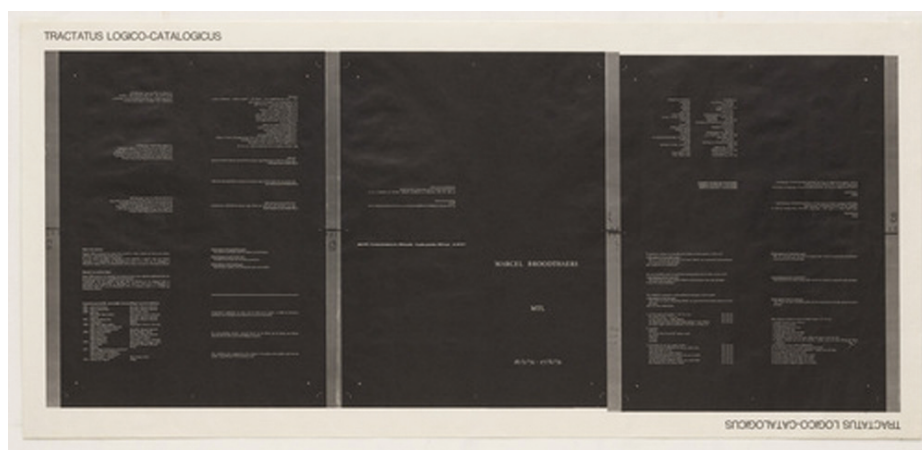


10. Cit. por MOEGLIN-DELCROIX, Anne – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 112.

Na sequência dos exemplos referidos anteriormente, no panorama híbrido da arte nas décadas de 60 e 70, Marcel Broodthaers (1924–1976) realiza em 1972, *Tractatus Logico-Catalogicus* (fig. 35), um catálogo sob a forma de imagem, que apresenta a prova de impressão das 12 páginas, em negativo e com marcas de corte. A imagem torna-se o suplemento do catálogo, ao mesmo tempo que contribui para a sua valorização. Na intervenção de Broodthaers, faz a descrição detalhada das suas obras – 67 documentos onde figuram rasuras e correcções – parodiando a exaustividade e o carácter institucional do *catalogue raisonné*, “geralmente um registo completo das obras de um artista, em ordem cronológica e totalmente ilustrado”<sup>[11]</sup>.

Para além dos temas anteriormente expostos e assumindo o hibridismo como característica também da contemporaneidade, propõe-se o confronto com a emergência da referida especificidade do catálogo nas últimas décadas. Torna-se assim pertinente, constatar a pluralidade de propostas artísticas sobre a noção de catálogo, que se abrem a partir dos anos 80 no século XX. Desta transversalidade no catálogo, a história da arte como produtora de personagens é o tema da *Pétition de principe* (1988), realizada por Philippe Thomas (1951–1995) da agência *Les ready-made appartiennent à tout le monde*. Um cartaz exhibe os catálogos de movimentos ou de artistas famosos (fig. 36), de modo que um texto vai revelar o programa da agência: “*on vous propose d’apposer votre signature dans un registre pour ainsi être associé à une œuvre et en devenir l’auteur. N’attendez pas demain pour entrer dans l’histoire*”.

Na perspectiva do catálogo como mercadoria, Matthew Higgs (1964– ) fotografa a capa de um catálogo de John Currin (1962– ), deixando aparentes os indícios da sua desvalorização e da sua existência temporária na rede comercial (fig. 37). Noutra perspectiva, da função promocional do catálogo, Ron Terada (1969– ) expôs de maneira auto-reflexiva os modos de financiamento que têm contribuído para a realização da sua monografia.

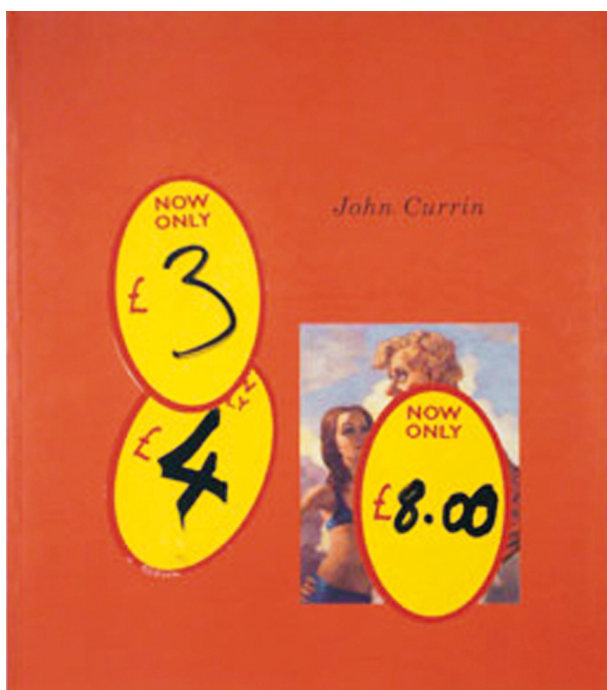


35  
Marcel Broodthaers  
*Tractatus Logico-Catalogicus*  
1972

11. Veja-se BIRDSALL, Derek – *Notes on Book Design*, p. 230.







Numa outra vertente do catálogo, como referência visual, Gilles Mahé (1943–1999) publica o retrato de uma instituição (FRAC Bretagne) através da sua colecção de catálogos. O projecto *Library de Brandon Lattu* também mostra uma colecção de catálogos e de livros (dele próprio), mas com uma abordagem diferente na medida em que acentua a percepção visual e empírica produzida pela “leitura” numa biblioteca (fig. 38).

No âmbito da imagem da actualidade transmitida pelo catálogo, Thérèse Mastroiacovo propõe uma série de desenhos (*Art Now*, 2005– ), reproduzindo as capas dos livros onde figuram as palavras *Art* e *Now* (fig. 39–42). Segundo Scherübel trata-se do “ponto de vista crítico sobre o valor da autoridade desses catálogos e sobre a sua pretensão de representar de maneira absoluta a produção artística contemporânea”<sup>[12]</sup>.

Em termos do(s) sistema(s) de catalogação, *Werkverzeichnis* (1992–2007), um completo *catalogue raisonné* concebido por Johannes Wohnseifer (1976– ) é igualmente um livro de artista (fig. 43). O que torna o projecto incomum é que para a sua produção usou um programa de computador – o *Art-Butler* – especialmente desenvolvido para museus e galerias, a fim de manter as suas bases de dados. Deste processo complexo para catalogar a produção criativa de um artista usando a tecnologia, as obras de Wohnseifer foram organizadas cronologicamente, com a ajuda deste programa. Posteriormente, os dados foram exportados, e os seus trabalhos reproduzidos individualmente um por página, incluindo as suas especificações, organizadas pelo programa de computador. Por outras palavras, o computador torna-se o curador.

---

37. À ESQUERDA:

**Matthew Higgs**

*Photograph of a book: John Currin* (capa do catálogo)  
1999

38. À DIREITA:

**Gilles Mahé**

*Library de Brandon Lattu*  
2006

12. In SCHERÜBEL, Klaus – VOX... (*op. cit.*) [Em linha].



---

39  
Thérèse Mastroiacovo  
*Korean Art Now*  
2006

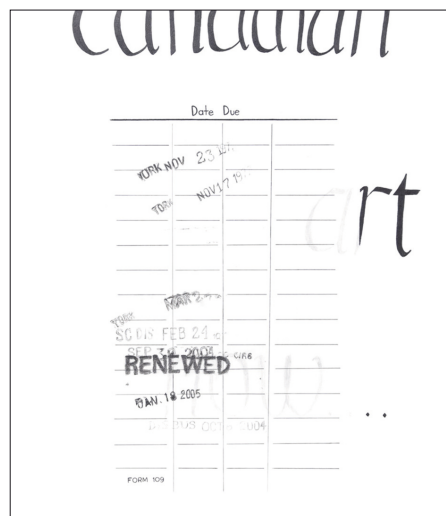
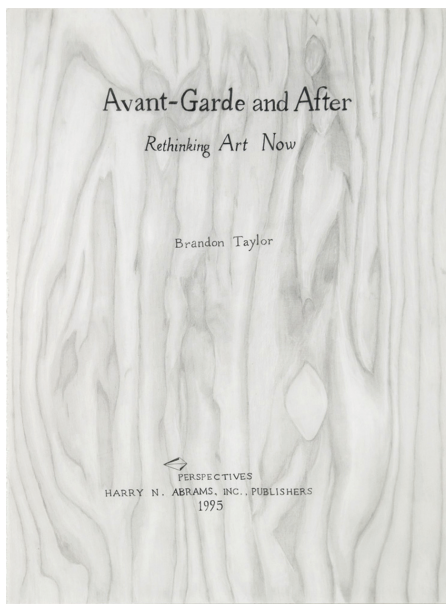




40. À ESQUERDA:  
**Thérèse Mastroiacovo**  
*Avant-Garde and After:*  
*Rethinking Art Now*  
 1995

41. À DIREITA:  
**Thérèse Mastroiacovo**  
*Art Now series*  
 2006–07

42. EM BAIXO:  
**Thérèse Mastroiacovo**  
*Art Now series*  
 2006–07



43

**Johannes Wohnseifer**

*Werkverzeichnis: 1992–2007*

(capa e páginas dupla)

2007



639

Johannes Wohnseifer  
**Werkverzeichnis, 1992–2007**  
690 Seiten, schwarz/weiß, broschiert  
21 x 29,7 x 4 cm  
Christoph Keller Edition  
jw | ringier



627

Johannes Wohnseifer  
**Beyond Painting (RAL 8025-Blau Braun)**, 2007  
perforiertes, pulverbeschichtetes Aluminium, Print auf PVC  
140 x 100 cm



503

Johannes Wühnke  
**White Speed**, 2006  
 Acryl, Lack auf Aluminium  
 140 x 100 cm



206

Johannes Wühnke  
**A light breeze of death**, 2004  
 Airbags, 29 Energiesparlampen und Fassungen  
 Format variabel

Segundo Luísa Santos, o catálogo da Bienal de Sharjah 9 (fig. 44) em 2008, sob a curadoria de Isabel Carlos (actualmente directora do CAM da Fundação Calouste Gulbenkian), “é um dos exemplos mais actuais de um livro enquanto obra de arte”<sup>[13]</sup>. Não se trata apenas de um documento mas de uma peça, mais uma peça que faz parte integrante da Bienal e sem a qual esta não estaria completa. Ao nível do design gráfico, há uma preocupação com a legibilidade e em que a forma e o conceito andam lado a lado. Em dois volumes, com a mesma importância conceptual que quaisquer das obras expostas, contém e-mails de conversas entre os artistas e os curadores, fala-nos de um processo criativo, de diálogos que são uma continuação da Bienal no meio bidimensional. Através de entrevistas e colaborações com cada um dos artistas participantes, este livro visa documentar e perpetuar o processo do trabalho *site-specific* no contexto expositivo da Bienal.

Em conclusão, “enquanto o tradicional catálogo é no mínimo a recordação de uma obra ou a memória de uma exposição, a publicação de artista é uma criação original, adicionada às suas outras obras e participante, como tal, da exposição”<sup>[14]</sup>. Por conseguinte, estas publicações que coincidem com uma exposição e se aproximam aos catálogos, demarcando-se no entanto das funções habituais do género, emergem de um processo transdisciplinar que as transforma num novo paradigma – o catálogo como forma de arte, e para a arte. Um catálogo é parte integrante no domínio dos territórios híbridos, entre a criação e a documentação, quando circunscrito a uma actividade artística plural. Contudo, é interessante perceber que a reciprocidade entre obra, exposição e catálogo não é exclusivo das décadas de 60 e 70, reinventando-se em modelos contemporâneos desta categoria “mista”.

No capítulo seguinte, propõe-se apresentar um estudo sobre o catálogo na vida cultural da cidade do Porto 60/70, procurando responder a algumas das questões colocadas no início deste trabalho — Pode o catálogo contribuir para a afirmação de uma identidade gráfica e artístico-visual na cena portuense, do início da segunda metade do século XX?

---

13. Veja-se SANTOS, Luísa – O livro como meio. *ARTECAPITAL* [Em linha].

14. Veja-se MOEGLIN-DELCROIX, Anne – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 96.





**Arte no Porto 60/70 em catálogo**

---

**2**





## 2.1 O catálogo e a cena artística do Porto 60/70

Nesta segunda parte, propõe-se discutir a especificidade do grafismo do catálogo e a cena artística no Porto 60/70, dando continuidade a uma primeira análise e questionamento da noção de documento no mundo da arte. Este é o mote para o desenvolvimento do presente trabalho de investigação, para o qual contribuíram os contactos estabelecidos com a Biblioteca da Fundação de Serralves, possibilitando o acesso à Colecção Documental “Porto 60/70”, que resultou de uma exposição com o mesmo nome, em 2001, sobre “os Artistas e a Cidade”. Perante este acervo bibliográfico, que incorpora um conjunto de materiais gráficos concebidos no âmbito de exposições individuais e colectivas, pretende-se reflectir sobre o panorama da cultura visual na cena portuense dos anos 60 e 70 do século XX, através do catálogo de arte.

Este capítulo centra-se maioritariamente no contexto de espaços culturais emergentes na cidade do Porto, com a excepção da Galeria Ogiva (1970–1974), em Óbidos, incluída pelo carácter contra-corrente do seu programa e documentação – elaborados catálogos (uma raridade na altura), de formato invulgar e diferentes tipos de papel, assim como folhetos e cartazes de divulgação da sua actividade. Como um projecto participativo de referência na descentralização cultural, ao nível das galerias em Portugal, para justificar a sua inclusão neste campo de estudo, esclarecem as afirmações de José Aurélio (escultor, fundador da Galeria Ogiva) — “Qualquer inauguração na Ogiva era um acontecimento quase nacional”<sup>[1]</sup>, que atraía pessoas de Lisboa, do Porto, de Coimbra e de toda a região Oeste. A propósito da documentação produzida ao longo da existência da Galeria, afirma — “Nós na altura já tínhamos consciência de que os catálogos são a única coisa que fica como memória das exposições. Quarenta anos depois, sabe-se que a Ogiva existiu, que os artistas estiveram, e pegando nos catálogos, podemos ver essas memórias”<sup>[2]</sup> (fig. 45–47).

Antes de avançarmos, parece-nos ainda significativo notar que, deste núcleo documental do “Porto 60/70”, fazem parte cerca de 150 catálogos, datados de 1955 a 1980, dos quais 48 são da Galeria Alvarez (1954– ), a mais significativa proposta da presente colecção. De facto, ao nível das galerias, depois das



45. PÁGINAS 74–75:  
**Galeria Ogiva, Óbidos**  
35 artistas (capa e interior  
do catálogo de exposição)  
1970

1. Veja-se ROSENDO, Catarina – Ogiva Galeria de Arte, 1970–1974 “O risco de sair da norma”. *Arquivo L+Arte* [Em linha].

2. *Idem*.

---

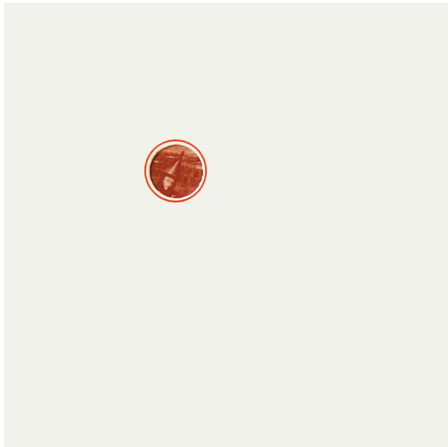
46

**Galeria Ogiva, Óbidos**

*Josepha na Ogiva* (capa  
do catálogo de exposição)

1971





47

Galeria Ogiva, Óbidos

SAM: *O funil; the funnel;*  
*l'entonnoir* (capa e interior  
do catálogo de exposição)  
1972



experiências pioneiras da Galeria de Março (1952–1954) em Lisboa, a Alvarez, no Porto, teve um papel decisivo na formação de uma dinâmica artística em Portugal. No circuito galerístico lisboeta ou portuense destaca-se então, pela qualidade e risco das suas programações, como reacção à quase inexistência de canais de circulação entre a arte e o público. Neste inventário, estão igualmente incluídos outros catálogos de exposições individuais e colectivas, realizadas por artistas que marcaram os anos 60 e 70 na vida cultural do Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto (9 cat. entre 1959 e 1980); Galeria Divulgação (2 cat.–1959 e 67); Cooperativa Árvore (3 cat.–1964, 65 e 66); Modulo – Centro Difusor de Arte (10 cat. entre 1975 e 78); Centro de Arte Contemporânea – Museu Nacional de Soares dos Reis (11 cat. entre 1975 e 79); Galeria JN (2 cat. de 1979); no grupo de Galerias 111, Lisboa e Zen, Porto (22 cat. entre 1970 e 79) e na Galeria Ogiva, em Óbidos (3 cat.–1970, 71 e 72). Os restantes catálogos fazem parte de outras galerias e instituições de arte em Portugal, nomeadamente, da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (10 cat., dos quais 7 foram apresentados em parceria com o CAC–MNSR, Porto), Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1 cat.), Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (2 cat.) e outros espaços (15 cat.), bem como alguns exemplos na cena artística internacional (8 cat.) e duas publicações de Alberto Carneiro.

Contudo, este estudo não pretende apresentar uma perspectiva descritiva da história da arte portuguesa neste período, mas contribuir para uma reflexão em torno dos fundamentos que influenciaram uma nova significação e configuração do catálogo, sendo os anos 60 e 70 privilegiados a este nível. Os anos 60 “de ruptura em relação à arte portuguesa das décadas anteriores”<sup>[3]</sup> e os anos 70 como uma “década híbrida”, “multi-paradigmática”<sup>[4]</sup>, de abertura ao confronto entre as várias práticas artísticas e aos novos meios (o vídeo, a fotografia e a performance), quer pelos agentes criadores quer pelos seus receptores.

Perante esta dialéctica transdisciplinar e de experimentação, a cena artística cruza a fronteira das artes gráficas, na construção de estruturas de divulgação da sua actividade – catálogos, publicações de artista, revistas, cartazes, folhetos, desdobráveis ou convites. A incursão dos artistas plásticos no âmbito do “design”<sup>[5]</sup> dos seus próprios materiais gráficos revela, aliás, artefactos de grande importância, pela sua qualidade e originalidade, como marcos de ruptura e hibridação cultural, que fazem precisamente a correspondência entre as duas disciplinas – a Arte e o Design. Segundo José Aurélio — “Tratava-se apenas de um meio para atingir um fim, normalmente económico. Não tinha a pretensão de fazer catálogos especiais, pelo contrário, fazia-os com o mínimo indispensável e acho que é por isso que eles ainda hoje se aguentam”<sup>[6]</sup>. Veremos adiante como a

3. Veja-se RODRIGUES, António – Anos de ruptura. *Anos 60, anos de ruptura: Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (cat.).

4. Cit. por SILVA, Raquel – Das «décadas» da história da arte aos «anos 70» – questões e método. *Anos 70: Atravessar fronteiras*, p. 15.

5. O ensino oficial em Portugal só reconheceu o design como disciplina autónoma com a criação, em 1975, do curso de Design Gráfico na ESBAP.

6. Veja-se ROSENDO, Catarina – Ogiva Galeria de Arte, 1970-1974 “O risco de sair da norma” in *Arquivo L+Arte* [Em linha].

redefinição da noção de catálogo, na arte portuguesa dos anos 60 e 70, tal como na cena internacional, é transversal ao documento, na tentativa de “cumprir simultaneamente uma função artística ou de carácter simbólico e uma função utilitária”<sup>[7]</sup>. Deve-se então referir que, se “a existência de um artefacto como realidade cultural está, antes do mais, dependente da sua inserção num todo de ordem funcional”<sup>[8]</sup>, o catálogo enquanto artefacto pressupõe a existência do trabalho artístico e da exposição, assumindo uma variedade de linguagens, formatos e escalas. Neste sentido, considerando que “o artefacto é um meio subordinado a um fim que lhe é exterior”<sup>[9]</sup>, o catálogo implica a condição de um modo de difusão da arte, a que o espaço expositivo lhe é inerente.

No contexto cultural da cena nacional, em função das novas condições de mercado nas décadas artísticas de 60 e 70, podemos dividir os espaços de exposição em três grupos fundamentais. O primeiro, é constituído pelas grandes instituições promotoras da cultura: o SNI (mais tarde SEIT, criada em 1968) representando o Estado Português e, por outro lado, o grande poder do capital privado aplicado à Cultura, que era representado pela Fundação Calouste Gulbenkian e associações culturais como a Sociedade Nacional de Belas Artes ou a Cooperativa Gravura. Na cidade do Porto, é de citar alguns exemplos de entidades promotoras de exposições como o Museu Nacional de Soares dos Reis, a Escola de Belas Artes ou a Cooperativa Árvore. Ao nível do ensino artístico, as exposições extra-curriculares da ESBAP, dirigida pelo Arquitecto Carlos Ramos, são um reflexo do grau de autonomia e de abertura da Escola do Porto, pela maleabilidade com que acolhe o aparecimento de novas experiências e linguagens artísticas contemporâneas.

No segundo grupo, incluem-se as galerias cujo percurso privilegiou a divulgação cultural, sendo praticamente todas pertencentes a livrarias, com a excepção da Alvarez e da Ogiva, e dirigidas por críticos ou artistas. Devido por um lado à acção da Alvarez (de Jaime Isidoro) e, por outro da ESBAP, a situação relativa às artes plásticas no Porto era bastante mais efervescente do que em Lisboa, razão pela qual a Divulgação, sob a direcção de Fernando Fernandes, sendo uma das mais prestigiadas e frequentadas livrarias do Porto, é a primeira que se decide transformar em galeria. A partir do início da década de 60, “herdeira de uma época onde a literatura e as artes plásticas haviam sido colaboradoras”<sup>[10]</sup>, assiste-se à emergência de outras galerias-livrarias, divulgando o que de mais importante ocorria nas artes plásticas e no meio literário, em casos como a segunda fase da Divulgação, em Lisboa; a 111, a Buchholz e a Quadrante, todas também em Lisboa. A Divulgação, é a primeira galeria portuguesa a funcionar nas duas cidades a Norte e a Sul, abrindo ainda em 1964 uma dependência em Viana do Castelo. Em 1965, organiza acções performativas com os primeiros

7. Veja-se GOMES, Helder – *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, p. 169.

8. *Idem*, p. 169.

9. *Idem*, p. 170.

10. Veja-se PENA, Gonçalo – *Instituições, galerias e mercado. Anos 60, anos de ruptura...* (op. cit.).

*happenings*<sup>[11]</sup> no nosso país, promovendo o movimento da interdisciplinaridade no domínio da cultura: música, teatro, artes plásticas, entre outras.

O terceiro grupo, pelas suas características o mais numeroso, é constituído por galerias comerciais, que surgiram ou modificaram-se face à situação de grande expansão do mercado da arte em Portugal. Primeiro, proporcionada por uma melhoria económica do país com o governo de Marcelo Caetano (1968–1974). Segundo, decorrente do primeiro, devido ao fenómeno financeiro de natureza especulativa, que originou uma repentina procura dos ateliers e das galerias, por parte de novos coleccionadores, com a pretensão de realizarem bons investimentos em obras de arte. Inserem-se neste grupo, novamente os casos da 111 e da Alvarez, além da Galeria Judite Dacruz em Lisboa. Perante uma mudança de orientação do mercado artístico e do modelo de gestão das galerias, surge no país a noção de *marchand*, que ultrapassa o papel de simples galerista comercial para se envolver de forma mais alargada, apoiando e promovendo os artistas que representa. Até ao fim da década de 70, nascem ainda outras galerias como a Interior, a S. Mamede e a Tempo (sucursal da Alvarez) em Lisboa; a Dinastia, a Zen, a Alvarez 2 (na Avenida da Boavista, como espaço integrante e complementar da Galeria Alvarez na Rua da Alegria), a Modulo e a Galeria do Jornal de Notícias, no Porto.

Ao longo das décadas de 60 e 70, o número de galerias existentes em Portugal, que se limitava a 3 espaços em 1962: a Alvarez (Porto, 1954), a Divulgação (Porto, 1958) e a Diário de Notícias (Lisboa, 1957); aumentou tão significativamente que, em 1973 havia já 15 galerias em Lisboa, 11 no Porto e cerca de 5 em outras regiões do país. Para este *boom* comercial da arte portuguesa na dicotomia dos anos 60/70, além de alguns factores que já indicámos anteriormente, existem ainda outras razões laterais, como a acção da crítica de arte que se organizara na década de 60 e a facilidade concedida em meados da mesma à circulação de publicações da especialidade.

Assim, pela primeira vez, nos meios de comunicação portuguesa, a publicação do semanário cultural Jornal de Letras e Artes, iniciada em 1961 e terminada em 1968, com direcção de Bruno da Ponte, tem a maior importância na difusão da informação cultural da década. Além da crítica de arte e das propostas mais inovadoras nos vários domínios da actividade cultural portuguesa, é dado o devido relevo à divulgação dos acontecimentos da actualidade artística mundial, não se circunscrevendo apenas à vida artística parisiense. O mesmo semanário publica ainda vários artigos informativos, de críticos internacionais, sobre movimentos artísticos do século XX.

Na cena artística do Porto, a Galeria Alvarez, mais sensível à contemporaneidade, edita a “Revista de Artes Plásticas” (fig. 48) entre Outubro de 1973 e

---

11. O *happening* é precisamente uma forma de expressão que apresenta uma intersecção da arte com a vida. Não é, apesar disso, uma representação teatral, pois não se constrói sobre os mesmos princípios, ou seja, não tem um objectivo específico nem uma estruturação com princípio, meio e fim. Pretende chegar a um público vasto, considerando espectador e participante na criação e desenvolvimento da acção. Veja-se PINTO, Ana L.; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela C. – *História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX*, p. 862.

Janeiro de 1977. É uma publicação de análise crítica, ensaio, noticiário, informações e acontecimentos nacionais e internacionais de artes visuais, com uma periodicidade irregular, “semi-oficial e sem problemas de ordem económica, já que a rentabilidade não preocupa os seus dirigentes”<sup>[12]</sup>. Com coordenação editorial de Jaime Isidoro (1924–2009) e direcção de Egidio Álvaro (1937– ), o corpo da revista, a cargo de colaboradores, é composto por ensaios, entrevistas, portfolios de artistas, crónicas de exposições e notícias breves, procurando contribuir para uma divulgação do panorama artístico nacional e internacional. A propósito Egidio Álvaro escreve: “O objectivo essencial de Artes Plásticas é, como facilmente se deduz, o de participar efectiva e activamente na edificação da história do presente. Por isso, é ácida, quando precisa de liquefazer o véu petrificado que escamoteia a realidade; violenta, quando urge iluminar o momento crucial; polémica, quando estão em causa as opções fundamentais que decidirão do nosso futuro imediato; vigorosa, quando é necessário sacudir os velhos (e novos) mitos que procuram reduzir as nossas vivências a meras curiosidades inócuas”<sup>[13]</sup>.

Neste cenário de ruptura com o estado de acomodamento artístico ou mesmo à falta de uma política cultural, a cidade do Porto constitui-se como protagonista para a génese de uma mudança de paradigma, no domínio das artes visuais na cena nacional. Em contraponto a um centralismo cultural conferido à capital, artistas e intelectuais reúnem-se no Porto, em projectos de cidadania cultural, promovendo o diálogo da arte com o público e o lugar de encontro de artistas, através de iniciativas realizadas em espaços culturais da cidade: o Cineclub, o Teatro Experimental do Porto, ou como já indicámos, de algum modo, a Alvarez, a Divulgação, a Cooperativa Árvore, entre outros. Havia ainda a preocupação de documentar as actividades através de catálogos, folhetos ou cartazes, produzidos e custeados pelas instituições ou pelos artistas, para as suas próprias exposições.

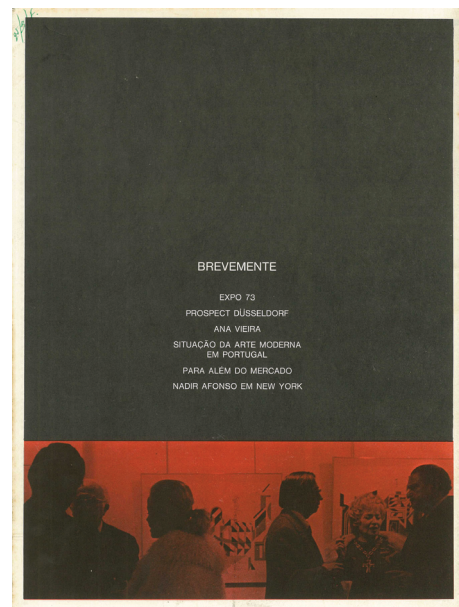
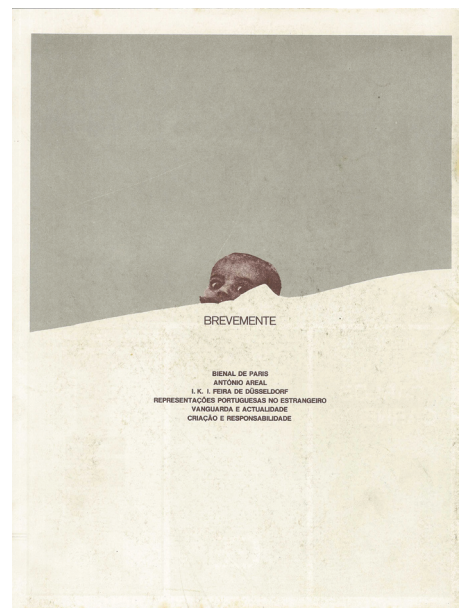
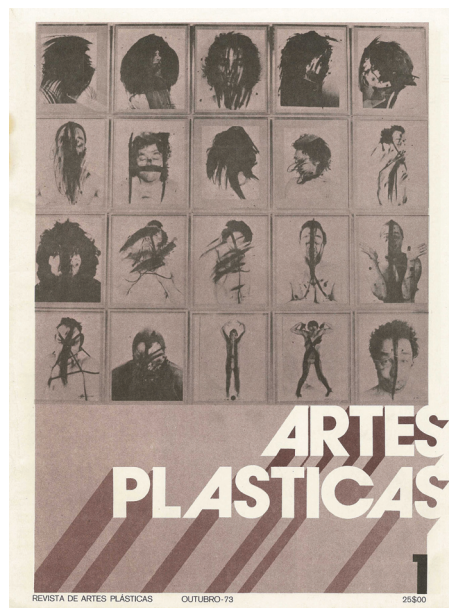
No que respeita às relações entre a criação e a recepção das actividades artísticas no Porto 60/70, o catálogo permitiu responder às necessidades da distribuição do objecto de arte – passível de múltiplas configurações –, como veículo de comunicação mais democratizado da arte com o público.

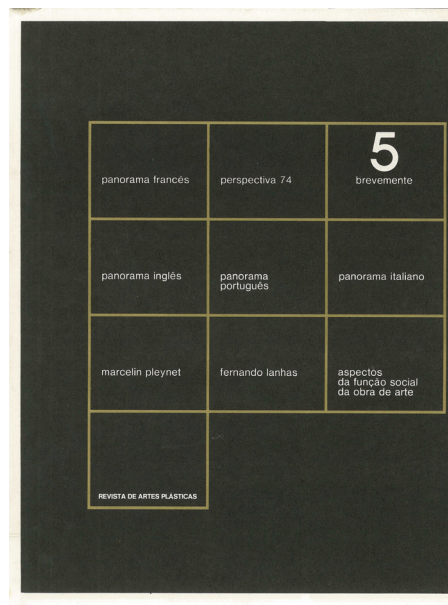
---

12. Veja-se *Artes Plásticas* 7/8, p. 3.

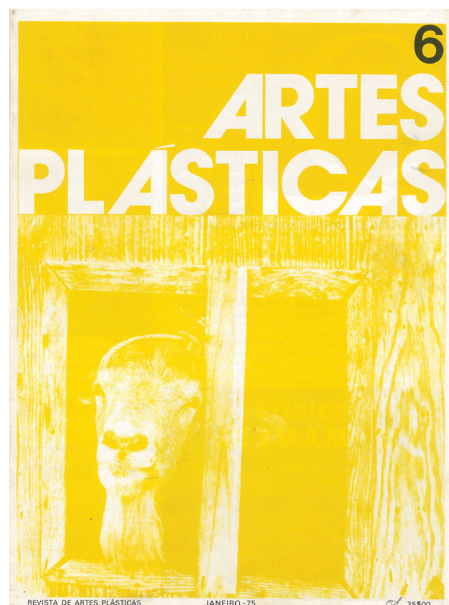
13. *Idem*, p. 3.













48. PÁGINAS 82-85:  
**Galeria Alvarez**  
*Revista de Artes Plásticas,*  
*n.º 1-7/8 (capa e contracapa)*  
 1973-77



## 2.2 A especificidade do grafismo na(s) Galeria(s) Alvarez

Partindo das múltiplas derivações do catálogo de arte e da contextualização generalizada deste produto – “lugar de memória da exposição, ao mesmo tempo lugar de memória da história de arte”<sup>[1]</sup> –, pretende-se agora analisar os casos integrados na Coleção Documental de Serralves, a propósito da cena artística no Porto 60/70. Neste contexto, este estudo debruça-se sobre o grafismo específico de catálogos que marcaram o panorama das artes plásticas, promovendo um núcleo de propostas estéticas e artísticas, exemplos com alguma experimentação, a partir da acção divulgadora ao nível das instituições culturais emblemáticas na história da arte na cidade.

Assim, procedendo ao levantamento cronológico e à análise quantitativa e qualitativa deste acervo bibliográfico, suscita um interesse crescente, destacar pela construção de uma narrativa contaminada por diferentes linguagens gráficas, o papel do catálogo como parte integrante de uma exposição ou função documental de um trabalho artístico para a posteridade. O objectivo deste estudo não é tanto descrever o contexto formal e conceptual materializado por este objecto, ao longo das décadas de 60 e 70, mas antes apresentar o estado da arte sobre uma matéria que ainda resiste à análise, no campo das artes visuais na cena portuense. Como interface cultural e artística, procura-se reconhecer o valor do catálogo na mediação entre o emissor e o receptor, entre o artista, instituições, galerias e o público, onde o projecto gráfico e os critérios editoriais podem exercer uma influência determinante para estabelecer a comunicação entre os dois.

É nesta perspectiva que a Galeria Alvarez<sup>[2]</sup> realiza um percurso notável, desde a sua inauguração no Porto, a 4 de Maio de 1954, destacando-se principalmente ao longo das décadas de 60 e 70, para o qual contribuíram as itine-

1. Veja-se MORINEAU, Camille – *Les Cahiers...* (op. cit.), p. 155.

2. “A Galeria Alvarez, fundada em 1954, é a mais antiga galeria de arte portuguesa em actividade e sem interrupção de funcionamento. Centra o seu trabalho na divulgação dos jovens artistas e simultaneamente nos mestres da pintura portuguesa e estrangeira. Editou a Revista de Artes Plásticas. Organizou os Encontros Internacionais de Arte em Portugal, criou as Bienais Internacionais de Arte em Cerveira em 1978, 80, 82, 84, 86 e 92. Realizou as primeiras exposições póstumas de Amadeo de Souza-Cardoso (Porto–1956), Eduardo Viana (Porto–1967) e António Soares (V. N. de Cerveira–1979 e Porto–1994). Tem três espaços na cidade do Porto (Av. da Boavista, 707; Rua da Alegria, 117 e Rua Miguel Bombarda, 572). Participou entre 1998 e 2004 na Feira de Arte *Art Cologne*, e em 1999 na Feira de Arte de Frankfurt”. In *Galeria Alvarez* [Em linha]. 2010. [Consult. 20 Set. 2010]. Disponível em WWW: <http://galeria-alvarez.blogspot.com/>

râncias e o maior dinamismo do mercado da arte, que suscitou a extensão da sua actividade a novos espaços de exposição: a Galeria 2 no Porto e a Galeria Tempo em Lisboa. A Alvarez não era só um local de encontro dos intelectuais e de alguns políticos da cidade, mas também de expansão a outros domínios da produção artística, onde o diálogo entre as artes plásticas e o trabalho gráfico foi determinante para a comunicação da arte com o público. Atendendo à sua acção dinamizadora para as actividades artísticas e culturais, estabelecida com regularidade, a galeria desenvolveu uma programação diversificada, prolongada no “tempo” pela constante apresentação de publicações, como os catálogos produzidos para as suas exposições. Na verdade, a sua evolução reflecte a forma como o catálogo acompanha a exposição. O catálogo pode então ser, na sua origem, um guia da exposição estruturalmente constituído por três elementos – a lista de obras, as reproduções de obras e os textos –, procurando tanto se reaproximar da homogeneidade do livro como a se diferenciar, reivindicando uma identidade própria. A análise do conteúdo do catálogo revela-se uma pesquisa documental essencial à definição do discurso da exposição.

A escolha dos catálogos da Alvarez como objecto de estudo, limitado ao núcleo documental da Colecção Porto 60/70, permite uma análise desde 1955, com a “Exposição de pintura moderna” (cat. 1), organizada pela Alvarez e que se realizou no Salão da antiga Biblioteca Municipal, em Penafiel, com execução gráfica do catálogo na extinta Tipografia Marânus, na Praça da República (Porto); culminando em 1980, à data da exposição individual de Eurico Gonçalves, “Descrita, desdobragem, (des)envolvimento” (cat. 47), na Galeria Tempo – Grupo Alvarez – em Lisboa. O catálogo teve arranjo gráfico de Jaime Isidoro e execução gráfica na Tipografia Arcanjo Ribeiro, conforme sucede com várias publicações editadas pela Alvarez, a partir dos anos 70. Ao contrário do que sustenta a amplitude deste núcleo em termos de anatomia do catálogo, fundamentando-se apenas na dicotomia entre estes dois casos, ainda se confirma que não foram tão evidentes as situações de ruptura nos referidos exemplos. Em termos formais, as duas propostas apresentam-se como síntese da exposição, através da tipologia de brochura com 4 e 8 páginas, a uma cor e a preto respectivamente. Ao nível tipográfico, ambos os exemplos apresentam um uso de tipos de letra não serifados para a capa. Contudo, enquanto o primeiro constitui apenas uma lista dos artistas ordenada alfabeticamente, entre os quais encontramos os nomes de Dominguez Alvarez, Carlos Carneiro, Jaime Isidoro e Júlio Resende, incluindo uma breve informação biográfica de cada um e a enumeração das obras que expuseram, usando um tipo de letra serifado para texto; o segundo, ilustra o tema da obra e a atitude espontânea do artista que se volta para a prática filosófica do Zen-Budismo, através de uma linguagem visual que resulta da conjugação do gesto e da escrita oriental. Inclui uma reprodução da escrita manual dos “apontamentos de atelier” de Eurico, e o texto crítico de Sílvia Chicó, sobre a análise da sua obra em termos de um comportamento surrealista, dactilografado à máquina.



Atendendo à globalidade deste núcleo da Colecção, a partir dos anos 60, “com a consciência de uma grande abertura formal e temática verificando-se no campo da criação plástica nacional uma pulverização de nomes e tendências, de acções e agentes”<sup>[3]</sup>, a par das transformações na prática artística, a especificidade do catálogo do grupo Alvarez, reflecte esse carácter heterogéneo nos modos de produzir e experienciar a arte através da documentação no âmbito da exposição. Como consequência, estas mudanças traduzem-se numa pluralidade de linguagens gráficas, abrindo caminho a uma nova prática para a experimentação e funcionalidade do catálogo, em relação estreita com o que ia acontecendo no plano internacional. “À semelhança do que sucedeu no estrangeiro, as mudanças mais radicais, traduzidas no aparecimento de uma série de abordagens plurais inovadoras – atropelando as correntes ainda prevalecentes dos anos 50 – estimularam e encaminharam as sensibilidades estéticas e as propostas artísticas para a década de 60”<sup>[4]</sup>.

A partir dos anos 60, é introduzida a imagem na capa, em modo *monotone* ou apresentando a reprodução de uma obra de arte a cores, como um cartão de visita do artista anunciado. De facto, até este período as capas não ilustradas são as mais numerosas e as reproduções, algumas a cores são coladas directamente nas páginas. Para cada catálogo, faz-se notar um uso de diferentes tipos de letra, serifados e/ou não serifados, entre os quais encontramos no catálogo da primeira exposição póstuma de Eduardo Viana (cat. 7) em 1967, com direcção gráfica de Luís Praça, o pesado título a negrito com o tipo de letra *Bifur*, desenhado em 1920 por A. M. Cassandre. Um caso particular, em cuja escolha tipográfica para o nome do artista “Eduardo Viana” – um dos membros da primeira geração moderna na pintura portuguesa – reflecte as abstracções geométricas com toques cubistas das manifestações de *Art Deco* nas décadas de 20 e 30 do século XX, no decurso do movimento moderno, em concordância com a natureza da obra do artista.

Por outro lado, a década de 70 é uma década contraditória e complexa. “Questionava-se a arte, questionava-se o estatuto do artista, questionavam-se as iconografias históricas, questionava-se o modelo das galerias, o modelo das exposições, questionava-se a condição do público, questionavam-se as instituições oficiais...”<sup>[5]</sup>. No seu aspecto mais premente, a arte estava a descobrir outros meios para a sua comunicação com o público. Observando a pluralidade de opções gráficas que se configuram neste período na edição do catálogo na Galeria Alvarez, a diversidade da sua programação estabelece à priori uma hibridação de conceitos, apostando na experimentação de novas tipologias.

Logo no início dos anos 70, há que considerar-se a publicação realizada no âmbito da exposição colectiva “Da Rocha. Paris. Couto” (cat. 11), com execução gráfica na Tipografia Damasceno em Coimbra. Este é exclusivamente um catálogo conceptual e de carácter experimental, assumindo o questionamento

3. Cit. por LAMBERT, Fátima – *Mais de vinte grupos e episódios no Porto do século XX* (cat.), p. 11.

4. Veja-se *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade* (cat.), p. 20.

5. Veja-se *Mais de vinte grupos e episódios no Porto do século XX* (cat.), p. 17.

da arte como condição da sua realização. Partindo de uma atitude crítica dos autores, muito pertinente no contexto da época, este projecto prefere outra definição para o catálogo, onde se pode ler: “a arte mudou de casaca”, na intenção de alargar a sua actividade a uma concepção marginalizante. Trata-se de um diálogo com o público, chamando a atenção para a “folha para colocar citações sobre a arte (se quiser pode fazer aqui a sua lista das compras)”. O formato muito estreito também é incomum, que serve de suporte ao mote deste catálogo: “a biografia como única realidade artística – é imutável ou mutável”, apresentando a “1.ª, 2.ª e 3.ª hipótese biográfica” para cada um dos três artistas destacados. As suas páginas consistem numa organização espacial rectilínea do *layout*, com uma mancha de texto em que se percebe a intenção de ter um esquema menos rígido, através da forma de excepção do desalinhamento do texto, e do uso de determinados sinais gráficos da escrita. Quanto ao tratamento tipográfico, possibilita a variação entre o uso de um tipo de letra serifada para texto e um tipo de letra não serifado para títulos, combinado com a repetição de um retrato a preto e branco nas primeiras páginas.

Outro catálogo que se destaca, trata-se da publicação de artista concebida por Espiga Pinto e editada para a sua própria exposição em 1973 na Galeria Alvarez – Porto e na Galeria Quadrante – Lisboa (cat. 25), com execução gráfica pela Tipografia Lugo na Damaia. Integrado numa vontade de criar coisas novas, originais, feitas pelos artistas, este catálogo introduz uma das propostas estéticas mais avançadas que marcam o panorama gráfico na cena portuense. O catálogo tem excepcionalmente um formato circular, fazendo uso de aplicação da cor na impressão e da experimentação de montagem fotográfica, realizada pelo artista, para além do interesse pela alternância com diferentes tipos de papel, intervindo no suporte pela possibilidade de criar transparências ou sobreposições das suas iconografias. Caracterizado pela inovação técnica que concorre com a criação artística, este catálogo constitui talvez um dos exemplos mais relevantes dos territórios híbridos entre o documento e a obra de arte na cena independente do Porto 60/70, marcado pela mistura não hierarquizada das linguagens plástica e gráfica numa produção bi e tridimensional.

Entre a selecção de catálogos, apresentados no âmbito da documentação produzida ao longo da actividade cultural promovida pela Galeria Alvarez na década de 70, salienta-se a predominância do formato quadrado, em séries de cores planas ou com referência a alguma das obras expostas pelos artistas, como parte integrante da exposição. Reunidos alguns dos trabalhos gráficos mais emblemáticos no contexto artístico do Porto 60/70, a diferenciação de linguagens de cada um são o reflexo da liberdade de criação artística, que no meio da efervescência criada na cidade do Porto, a galeria pretendia ser um espaço promotor da contemporaneidade nas artes visuais.

## 2.3 Outros catálogos na cena artística do Porto

Outros casos exemplares do catálogo, do ponto de vista gráfico, principalmente, nas décadas de 60 e 70, deram visibilidade às actividades culturais na cidade do Porto, que aconteciam em diferentes espaços, donde se destacam: a ESBAP, a livraria e galeria Divulgação (1958), considerando-se também a abertura da Cooperativa Árvore (1963) e a galeria Modulo – Centro Difusor de Arte (1975). Entre as programações diversificadas, que privilegiam a divulgação mais ousada de novos artistas e estudantes ou apostam em valores consagrados, a documentação realizada a propósito das acções desenvolvidas nos vários locais de exposição – não era apenas na Galeria Alvarez – mostra uma originalidade da sua identidade gráfica, vislumbrando uma extensão dos seus projectos para memória futura no domínio das artes visuais.

Nesses anos, a Escola de Belas Artes tem no Porto um papel inovador e pioneiro, instaurando uma nova prática e experiência de ensino artístico. Para além do potencial de abertura da própria Escola à contemporaneidade e à efervescência cultural, merece particular destaque, a intenção de reunir os trabalhos dos alunos mais classificados durante o ano lectivo anterior, a par dos professores, proporcionando o seu reconhecimento e visibilidade pública. O principal objectivo destas exposições, considerando-se, segundo Fátima Lambert e João Fernandes<sup>[1]</sup>, as “Extra-Escolares” que promovem, mais do que as “Magnas”, maiores espaços de criação e liberdade, contempla a divulgação das diferentes tendências, fornecendo uma alternativa na animação cultural da cidade. Quanto às Exposições Magnas da ESBAP (cat. 50–53), realizavam-se anualmente sem interrupção desde 1952, que corresponde à “I Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto”, sendo a “XIV Exposição Magna”, em 1965, de “Homenagem a Calouste Gulbenkian no décimo aniversário da sua morte” e a última, realizada em 1968 – “XVI Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Exposição de homenagem a Mestre Carlos Ramos” (cat. 56). Paralelamente à acção divulgadora, a ESBAP, em termos editoriais, contribui para a história da instituição com uma série de catálogos das exposições, no âmbito escolar, que traduzem desde uma unidade de conteúdo e unidade formal às diferentes inovações de linguagem, forma e organização gráfica contemporânea.

---

1. Veja-se *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade* (cat.), p. 19.

A tendência geral dos catálogos das “Exposições Magnas” é de um formato pequeno e rectangular na vertical, com acabamento brochura, aproximando-se de um livro de bolso, pela sua portabilidade, que se impõe como um guia e inclui um plano-itinerário da exposição em folha solta (cat. 54). O uso de um tipo de letra sem serifa no texto do interior do catálogo da “XV Exposição Magna da ESBAP”, serve de contraponto à unidade tipográfica com serifa utilizada nas edições anteriores e no título das exposições. Ambos os catálogos das “Magnas”, dos quais não sabemos a autoria, foram compostos e impressos na Imprensa Portuguesa na cidade do Porto.

Por outro lado, o género de catálogo utilizado para as “Extra-Escolares” é marcado por uma viragem da linguagem visual, que pretende ser um espaço livre, experimental, alterando o formato e o detalhe gráfico ao longo das publicações. O catálogo da “I Exposição dos alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto” (cat. 48) em 1959, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, tem um acabamento agrafado e a imagem de uma obra na capa (não creditada), apenas a uma cor de impressão, recorrendo a tipos de papel com especificidades distintas, que marcam diferentes momentos no catálogo. Precede a “II Exposição Extra-Escolar dos alunos de ESBAP: a Mestre Dordio Gomes” em 1960, III em 1961, IV em 1965, V em 1966, VI em 1967 (arranjo gráfico de Joaquim Vieira) e por último a VII em 1968 (arranjo gráfico de Alberto Amaral). Note-se o uso de tipo de letra não serifada para títulos e texto que caracteriza em termos tipográficos a anatomia destes catálogos (cat. 48, 49, 55 e 57). O uso arriscado da cor, fornece uma nova alternativa, dada a rigidez que marca a identidade gráfica de cariz institucional no âmbito das “Magnas”.

Outro local emblemático de exposição e de encontro com o público surge de uma acção colaborativa entre a literatura e as artes plásticas, a partir da livraria Divulgação que em 1958, no Porto, decide transformar o seu 1.º andar da Rua de Ceuta, em galeria. Segundo Gonçalo Pena: “A Divulgação é a primeira galeria portuguesa a funcionar com dependências nas duas capitais, divulgando nos dois sentidos Norte-Sul, o que de mais importante ocorria nas Artes Plásticas e no meio literário”<sup>[2]</sup>. Ao seu projecto está subjacente também a concepção de uma série de publicações, cujas “edições destinam-se a pôr em contacto um certo número de artistas, na sua maioria muito novos, que pelo seu trabalho e qualidades pessoais conquistaram posição no panorama das Artes Plásticas Portuguesas”<sup>[3]</sup>. Este foi o mote para a concepção do livro/catálogo de Angelo de Sousa, com uma tiragem de 100 exemplares, 20 dos quais destinados a bibliófilos e coleccionadores, são numerados e assinados pelo autor e levam um desenho original (cat. 59). Numa acepção paralelamente à produção artística, o catálogo impõe-se com o valor de exclusividade de uma obra de arte, expandindo o seu campo com a abertura de novos processos de comunicação e percepção da obra e do artista, através do documento reproduzido sob a forma de múltiplo.

2. Veja-se PENA, Gonçalo – Instituições, galerias e mercado. *Anos 60, anos de ruptura...* (op. cit.).

3. Veja-se Galeria Divulgação – *Angelo de Sousa* (cat.).

Num segundo caso da Divulgação, pretende-se apresentar um exemplo de uma série de catálogos, cuja capa revela uma concepção formal com base nas modernas linguagens gráficas, através uma estética “nova” e universal, do abstraccionismo geométrico do Neoplasticismo. Por isso, num suporte de formato quadrado, estas composições abstractas caracterizam-se pelo equilíbrio, a harmonia e o ângulo recto, procurando uma pureza dos elementos gráficos, organizados dinâmica e ritmicamente, cujas formas são rectilíneas, pintadas com as cores primárias e com cores neutras, limitadas por linhas verticais e horizontais a negro. A cor foi usada não como decoração mas, como um elemento estrutural importante. A capa não ilustrada, sem reproduções, inscreve-se no domínio desta linguagem visual, inspirada na utopia de uma maior universalidade para as artes e para o design, na denúncia de um modernismo muito tardio na cena portuguesa. Quanto ao tratamento tipográfico, aplicou esses princípios a favor da tipografia sem serifa e introduziu uma estrutura horizontal e vertical. O catálogo da exposição colectiva “14 Artistas do Porto” (cat. 60) inclui também um preçário em folha solta, colada no verso da contracapa, enumerando os autores com os respectivos nomes e preços de cada obra em exposição. Note-se o uso de um tipo de letra não serifado, em maiúsculas, sendo destacado a negrito o nome do artista em relação ao título da obra. À excepção do retrato dos 14 artistas, este catálogo não é ilustrado por reproduções das suas obras.

Em 1963, a criação da Cooperativa Árvore foi também uma abertura da própria cidade à inovação e à agitação, que se destacou particularmente como uma instituição ligada às artes, “por constituir um centro de oposição, quase às claras, ao regime”<sup>[4]</sup>. Como consequência do movimento de renovação da ESBAP no final da década de 50, o aparecimento da Árvore na década de 60 é um resultado da solidariedade artística da época, fruto do isolamento e do provincianismo do Porto, paradoxalmente ao nível das instituições culturais como existia em Lisboa. A sua regularidade substancial de actividades, mantendo um nível de qualidade constante nas exposições realizadas, desempenhou um papel importante na definição do panorama artístico na cidade do Porto, assim como revelou-se como um centro cultural múltiplo e de grande abertura a colaborações com outras entidades, como o *British Council*, o *Goethe Institut*, o Consulado Americano e a Gulbenkian. Embora, em termos quantitativos, os exemplos dos grafismos que estão presentes na Colecção Documental Porto 60/70, não sejam significativos para definir uma identidade gráfica da Cooperativa Árvore, através dos catálogos de exposições, é de salientar a pluralidade de visões artísticas constatáveis, desde a divulgação de artistas de diferentes gerações (cat. 61 e 62) à exposição de livros infantis e para adolescentes (cat. 63). Em ambos os casos, note-se o uso de uma ilustração na capa e de uma abordagem a uma cor. Deve-se referir ainda que cada um dos catálogos analisados, explora uma nova concepção gráfica, com uma diferente apresentação visual ao nível do formato e do uso de um tipo de letra serifado ou não serifado.

---

4. Veja-se PENA, Gonçalo – Instituições, galerias e mercado. *Anos 60, anos de ruptura...* (op. cit.).

Um outro caso singular da actividade cultural no Porto, na década de 70, acontece através da galeria Modulo – Centro Difusor de Arte, donde surge uma riqueza documental definida pela sua unidade de conteúdo e unidade formal, estruturalmente útil para mostrar a coerência de uma identidade gráfica. Os catálogos apresentam uma linguagem homogénea que, partindo de uma neutralidade, utilizam uma purificação dos elementos, pela negação do uso da cor, no texto e nas reproduções a preto e branco (cat. 64–71 e 73). Merece particular destaque, a excepção na capa do catálogo da exposição *Bologna Art Fair 78*. *Basel Art Fair 9/78* (cat. 72), que introduz o modo *monotone* em azul na capa, aplicado na representação da textura do fundo e no desenho tipográfico. Todo o conjunto de catálogos explora os princípios de equilíbrio de uma composição tipográfica, limitando-se ao uso de tipos de letra não serifados, surgindo como uma evidência nas capas não ilustradas, a exclusividade para a representação hierárquica dos quatro elementos de identificação da exposição: nome do artista – destacado por maior tamanho ou peso de um tipo de letra, predominantemente em caixa alta (letras maiúsculas) –, nome da exposição, data e local.

Atendendo à intencionalidade das actividades culturais promovidas por estas galerias e instituições no Porto 60/70, com o prioritário objectivo de divulgar a arte e os artistas, através de exposições perpetuadas pela publicação de catálogos, esta investigação procura, em suma, dar-lhes uma visibilidade pública, com a pretensão de abrir campo para estudos posteriores. Note-se também que perante os exemplos apresentados, podemos concluir que de algum modo os artistas e os espaços culturais emergentes na cena portuense, procuraram acompanhar a cena internacional das artes visuais contemporâneas. Esta dissertação representa portanto, o contributo possível no âmbito da natureza de um projecto de mestrado, limitado à duração de um ciclo de estudos.

## Breve exposição do catálogo no Porto 60/70

---

ESBAP

**1952**

---

Alvarez

**1954**

---

Divulgação

**1958**

---

Árvore

**1963**

---

Modulo

**1975**



“

**JAIME ISIDORO** Nasceu em 1924.

**Prémios:** «Rocha Cabral» da Academia de Belas Artes, «Armando Basto»

e «Silva Porto». Bolsa de Viagem

«José Malhoa». Viagens a Espanha,

França, Itália, Suíça e Marrocos.

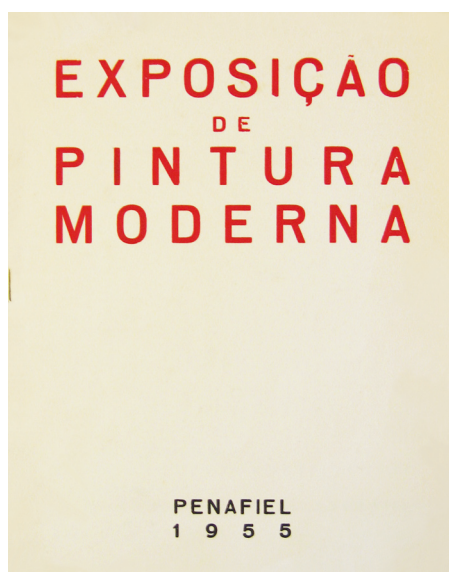
**Representado nos museus:** Nacional

da Arte Contemporânea, Nacional

Soares dos Reis, Machado de Castro

e José Malhoa.

”



---

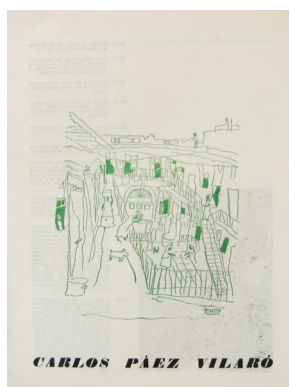
**cat.1** PÁGINAS 96–97:

*Exposição de pintura moderna* (colectiva)

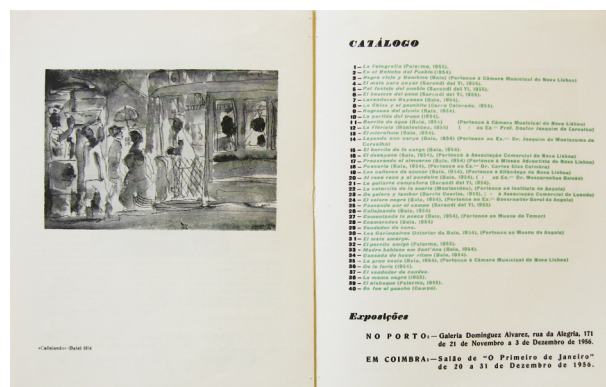
Salão da antiga Biblioteca Municipal, Penafiel

brochura (4 p.), 17x22 cm

8–15 Jun 1955



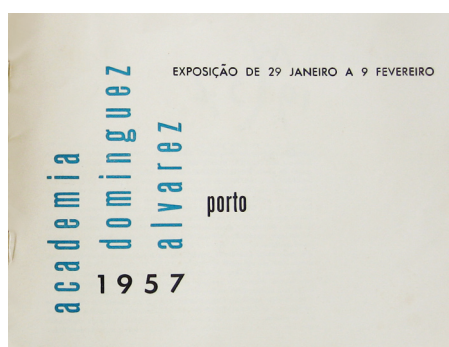
cat. 2  
 Carlos Páez Vilaró  
 Galeria Alvarez, Porto /  
 Salão de “O Primeiro de  
 Janeiro”, Coimbra  
 brochura (4 p.), 17x22 cm  
21 Nov–3 Dez /  
20–31 Dez 1956

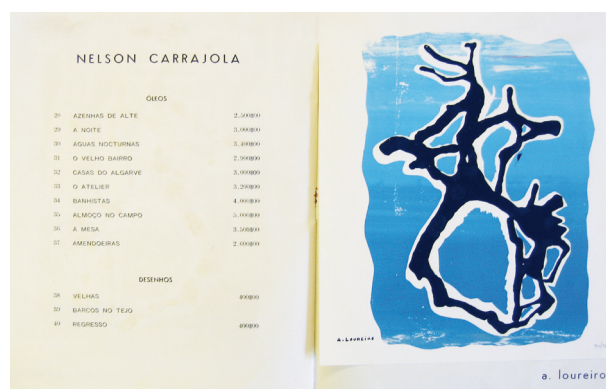
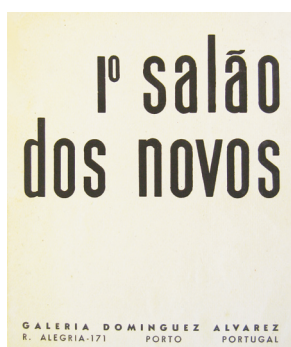





---

cat. 3  
**Cargaleiro**  
*Cerâmicas*  
Galeria Alvarez, Porto  
brochura (8 p.), 22x18 cm  
29 Jan-9 Fev 1957





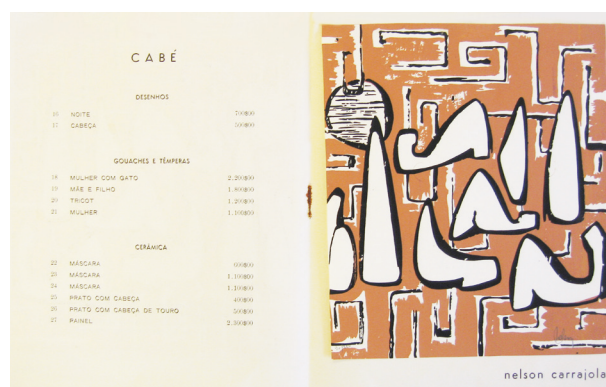
#### cat. 4

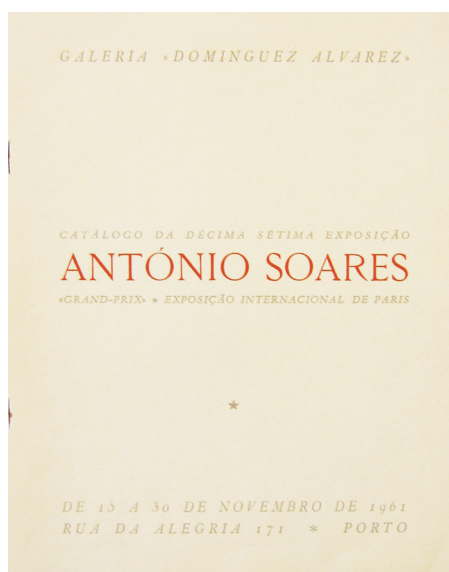
1.º Salão dos novos (colectiva)

Galeria Alvarez, Porto

brochura (8 p.), 19x23 cm

8-19 Abr 1959





---

cat. 5

**António Soares**

*17.<sup>a</sup> Exposição*

Galeria Alvarez, Porto

brochura (8 p.), 18x24 cm

15-30 Nov 1961

---

cat. 6

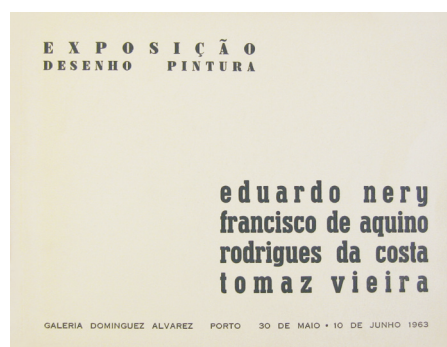
Eduardo Nery, Francisco  
de Aquino, Rodrigues da  
Costa, Tomaz Vieira

*Exposição: desenho, pintura*

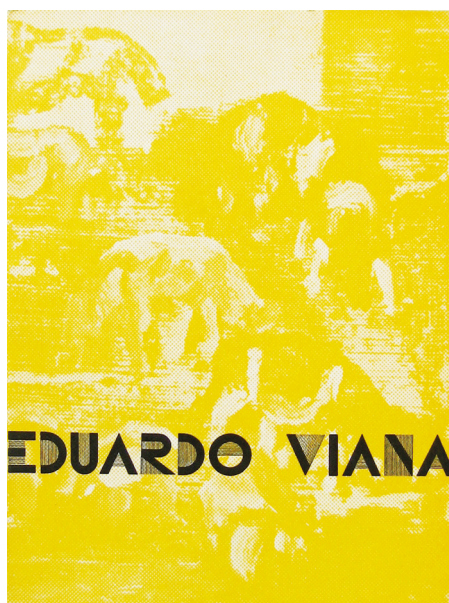
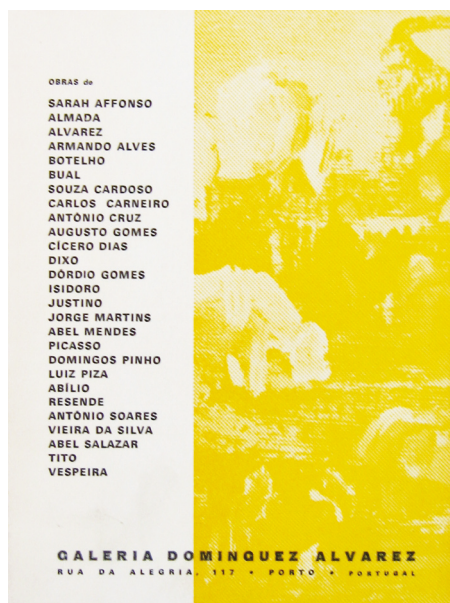
Galeria Alvarez, Porto

brochura (12 p.), 24x18 cm

30 Mai–10 Jun 1963

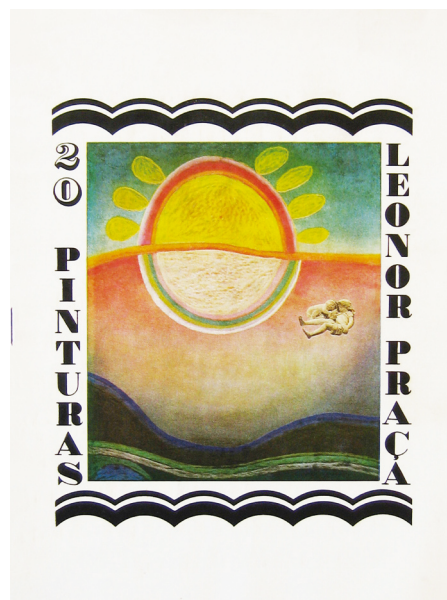







---

cat. 7  
**Eduardo Viana**  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (32 p.), 17x23 cm  
Nov-Dez 1967



cat. 8  
**Leonor Praça**  
*20 pinturas*  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (14 p.), 17x24 cm  
Fevereiro 1968

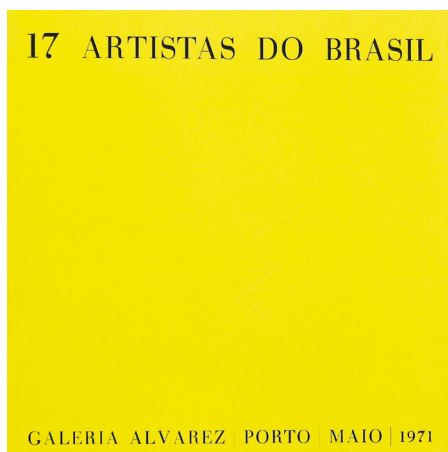
“ Esta exposição de algumas obras da colecção da GALERIA ALVAREZ pretende ser uma proposta para um encontro de várias gerações, desde os primeiros modernistas até muitos dos mais destacados artistas portugueses de vanguarda. ”



---

cat. 9  
*Queima das Fitas*  
(colectiva)  
Salão Nobre da Faculdade  
de Engenharia da  
Universidade do Porto  
brochura (16 p.), 15x22 cm  
26 Abr–1 Mai 1971





---

**cat. 10**

*17 Artistas do Brasil*

Galeria Alvarez, Porto

brochura (20 p.), 20x21 cm

Maio 1971

**“ a biografia  
como única**

**realidade artística**

**é imutável ou mutável**





« os propósitos tidos neste catálogo são de inteira responsabilidade dos diversos autores, o editor declina qualquer responsabilidade. »

« os propósitos tidos neste catálogo não são da responsabilidade dos diversos autores, o editor é responsável. »

« neste catálogo não são tidos propósitos pelos diversos autores, e, portanto não têm responsabilidades, o editor tem propósitos. »

« neste catálogo os propósitos são tidos pelos autores, que não são responsáveis, o editor não tem propósitos. »

“ a arte mudou de casaca  
mudar de casaca e de arte  
a arte não mudou de casaca  
a casaca mudou de arte ”

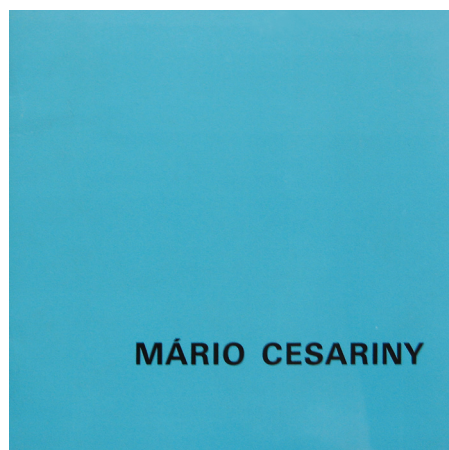


**da rocha  
páris  
couto**

10 a 20 de Junho de 1971

---

**cat. 11** PÁGINAS 108-111:  
**Da Rocha. Paris. Couto**  
Galeria Alvarez, Porto  
brochura (12 p.), 10x22 cm  
10-20 Jun 1971



---

cat. 12  
Mário Cesariny  
Galeria Alvarez, Porto  
brochura (20 p.), 20x20 cm  
Março 1972

**MANUEL CARGALEIRO**

**CARLOS CALVET**

---

**cat. 13** À ESQUERDA:

**Manuel Cargaleiro**

Galeria Alvarez, Porto

brochura (24 p.), 20x20 cm

Mar–Abr 1972

**cat. 16** À DIREITA:

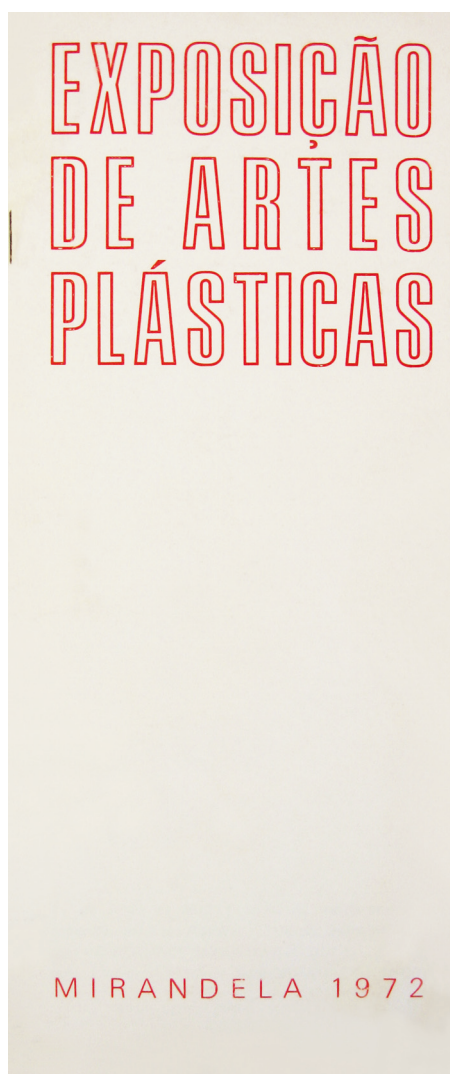
**Carlos Calvet**

Galeria Alvarez, Porto

brochura (28 p.), 20x20 cm

Dezembro 1972





---

cat. 15

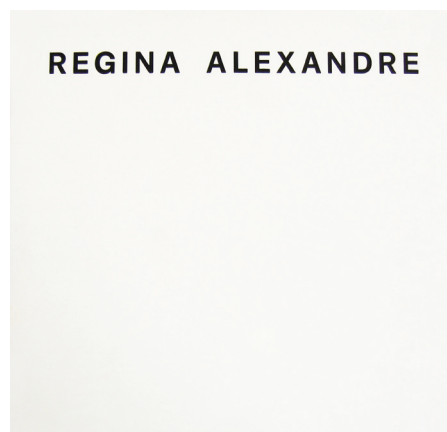
*Exposição de artes plásticas*  
(colectiva)

Câmara Municipal  
de Mirandela

brochura (8 p.), 11x26 cm

22 Jul 1972





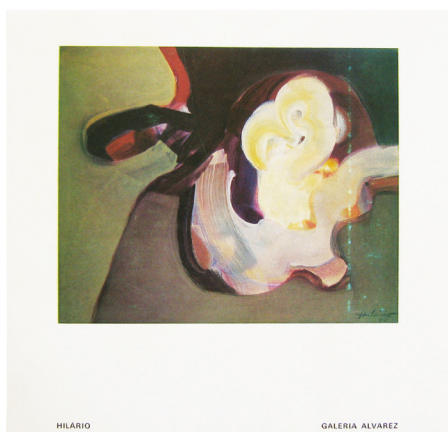

---

**cat. 14** À ESQUERDA:

**Alvarez Rios, Martinez,  
Metello, Tovar, Zweidler**  
Galeria 2 (Alvarez), Porto  
brochura (12 p.), 20x20 cm  
Julho 1972

**cat. 17** À DIREITA:

**Regina Alexandre**  
Galeria 2 (Alvarez), Porto  
brochura (16 p.), 20x19 cm  
27 Jan–7 Fev 1973



- 
- cat. 18** À ESQUERDA:  
**Hilário**  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (36 p.), 20x20 cm  
Maio 1973
- cat. 19** À DIREITA:  
**Beni Schweizer**  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (12 p.), 20x20 cm  
Junho 1973

---

cat. 20

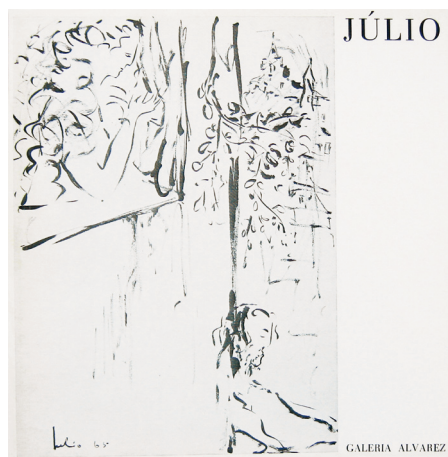
**Júlio Resende**

*50 anos de desenho*

Galeria Alvarez, Porto

brochura (20 p.), 21x21 cm

Junho 1973



---

cat. 21

**Henrique Silva**

*Ambiente pintura*

Casa da Carruagem,

Valadares

brochura (16 p.), 20x20 cm

Julho 1973



---

cat. 22

**Francisco Relógio**

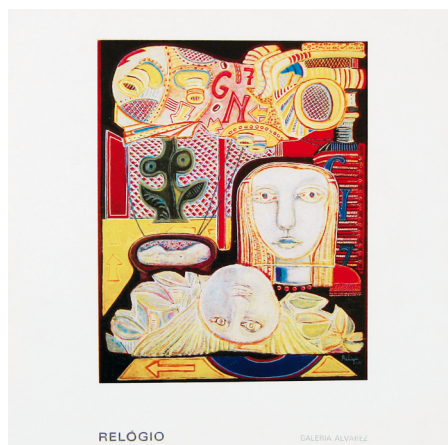
*Pinturas, guaches,*

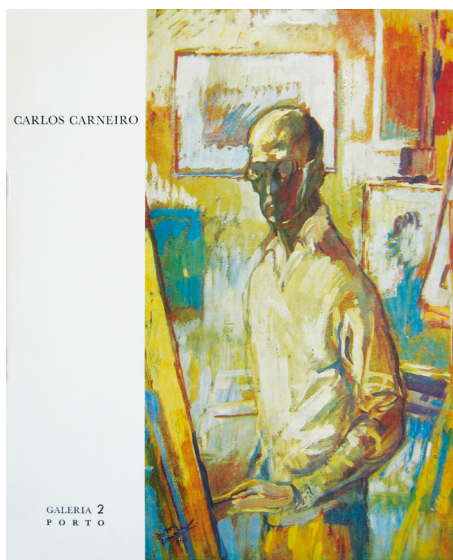
*cerâmicas*

Galeria Alvarez, Porto

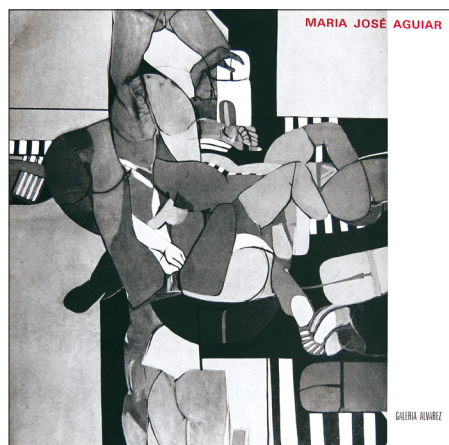
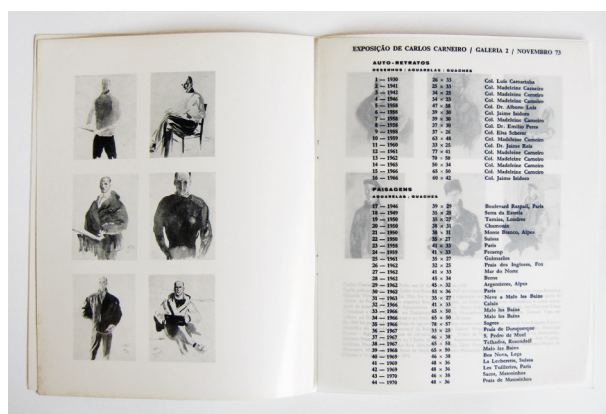
brochura (28 p.), 20x20 cm

Novembro 1973





cat. 23  
**Carlos Carneiro**  
*Auto-retratos e paisagens*  
 Galeria 2 (Alvarez), Porto  
 brochura (8 p.), 21x25 cm  
Novembro 1973



cat. 24  
**Maria José Aguiar**  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (16 p.), 21x21 cm  
Dezembro 1973



TEXTO	3	ESPIGA
TEXTE	22	
TEXT	23	GABRIELA ALVES NEVES
TRADUÇÃO	11	
TRADUTION	4	AURORA
TRANSLATION	11	
FOTOS	25	CORREIA SANTOS
PAGS.	37	ESPIGA
	44	
	10	JOAQUIM BARBOSA
	13	LUIS VILAÇA
	1	O. AUER
	4	
	16	
	19	
	20	
	21	
	36	P. SOUSA
	8	
	14	
	15	
	24	
	29	
	30	
	31	
	32	
	33	
	34	
	35	
	12	REINALDO
	5	SILVEIRA
	24	URSA ZA
	26	
	40	O. AUER
	41	
MONTAGEM FOTOS		ESPIGA
EDIÇÕES		GALE
EDITION		rua
EDITION		te
		Ed



---

cat. 25 PÁGINAS 120-123:

**Espiga**

Galeria Alvarez, Porto /  
Galeria Quadrante, Lisboa  
brochura (40 p.), ø31 cm  
Dezembro 1973







---

cat. 26

**Babou**

Galeria 2 (Alvarez), Porto  
brochura (32 p.), 20x20 cm

Abril 1974



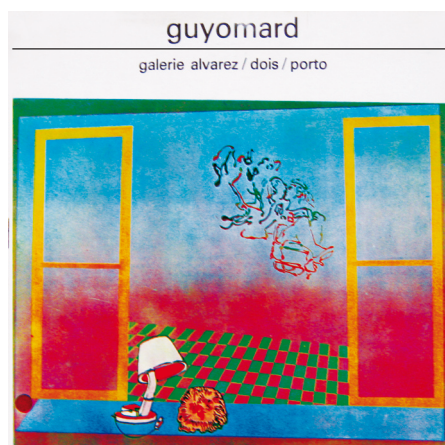
---

cat. 27

**Guyomard**

Galeria 2 (Alvarez), Porto  
brochura (24 p.), 20x20 cm

Mai 1974



---

cat. 28

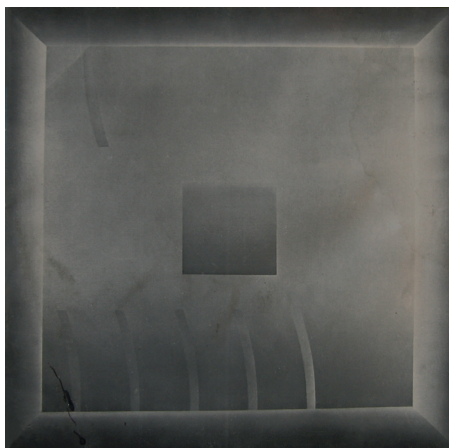
**Domingos Pinho**

Galeria 2 (Alvarez), Porto  
brochura (24 p.), 20x20 cm

Mai-Jun 1974







cat. 29

Christian Parisot

Galeria Alvarez, Porto

brochura (24 p.), 20x20 cm

Junho 1974

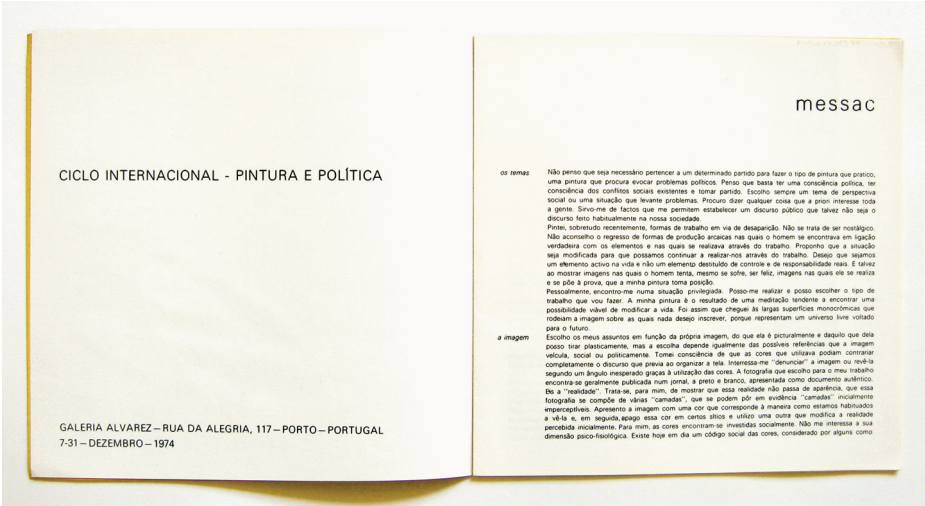
cat. 30

**Nuno Barreto**

Galeria 2 (Alvarez), Porto

brochura (16 p.), 20x20 cm

31 Out 1974





---

cat. 31  
Messac  
Galeria Alvarez, Porto  
brochura (12 p.), 20x20 cm  
7-31 Dez 1974



---

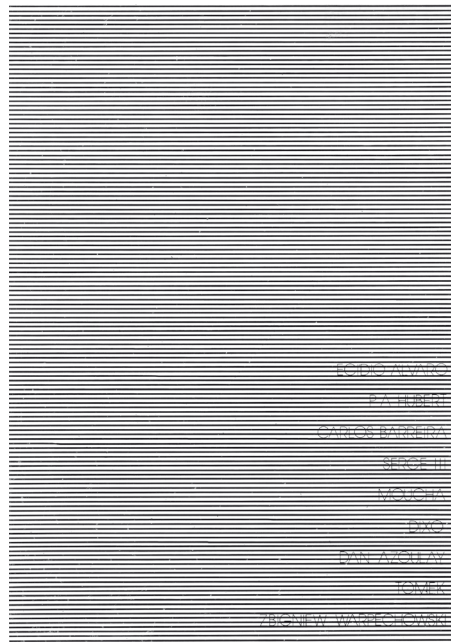
cat. 32

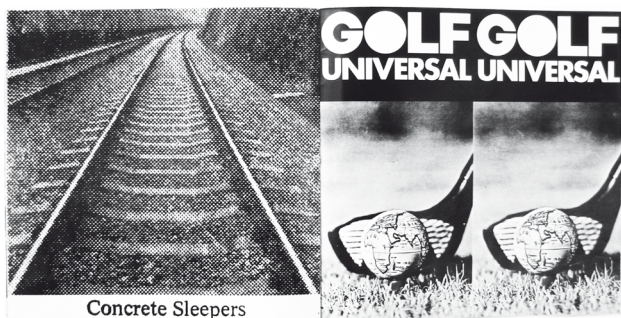
*Encontros Internacionais  
de Arte* (Manifesto)

Galeria Alvarez, Porto

brochura (22 p.), 21x30 cm

Janeiro 1975






---

cat. 33  
 Rabascall  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (20 p.), 21x20 cm  
17 Jan-1 Feb 1975

---

cat. 34

**Angelo Dona**

Galerie Camille Renault,

Paris / Galeria 2, Porto

brochura (20 p.), 20x20 cm

18 Fev-15 Mar / Maio 1975



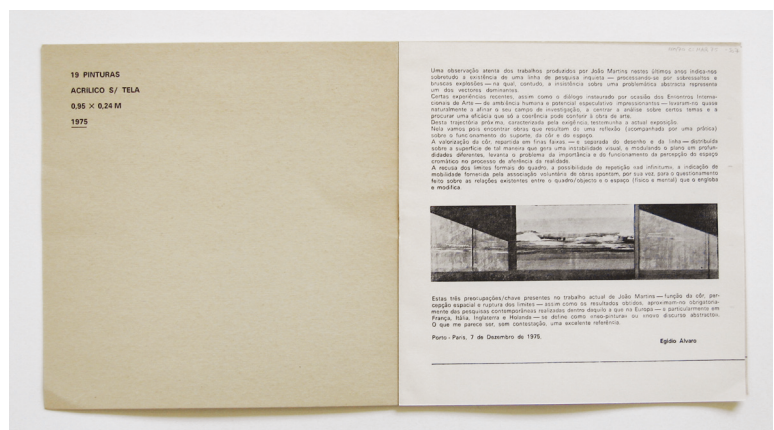
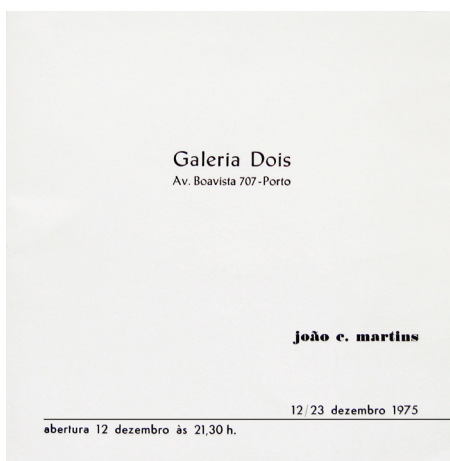
---

**dona**

---



cat. 35  
**Pol Gachon**  
 Galeria Alvarez, Porto  
 brochura (8 p.), 23x27 cm  
7-17 Mar 1975



cat. 36  
**João C. Martins**  
 Galeria 2 (Alvarez), Porto  
 brochura (6 p.), 21x22 cm  
12-23 Dez 1975

---

cat. 37

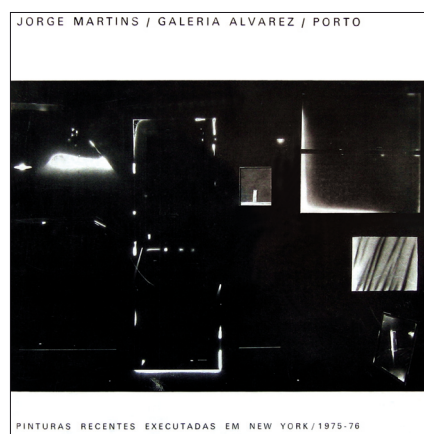
**Jorge Martins**

*Pinturas recentes executadas  
em New York 1975-76*

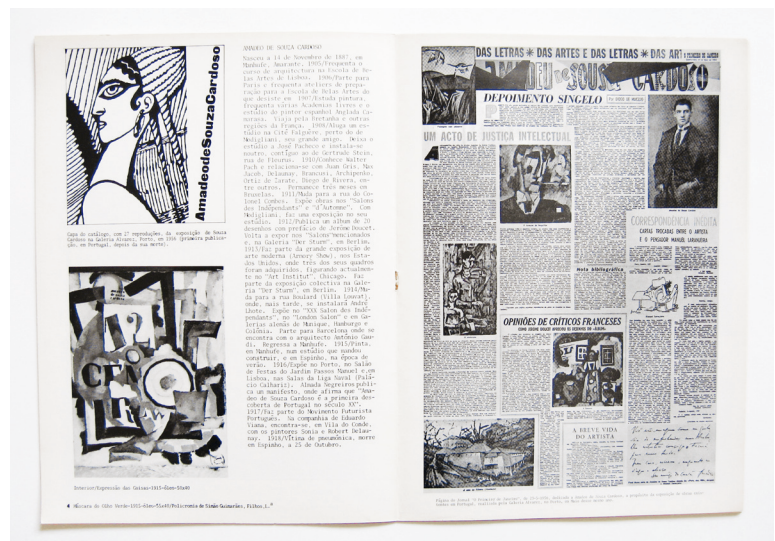
Galeria Alvarez, Porto

brochura (4 p.), 20x20 cm

Jun-Jul 1976





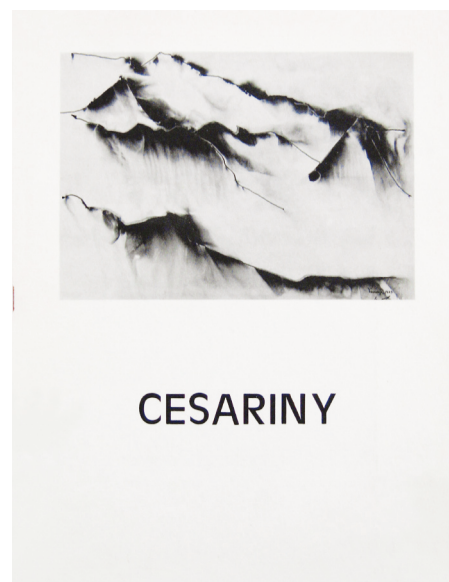
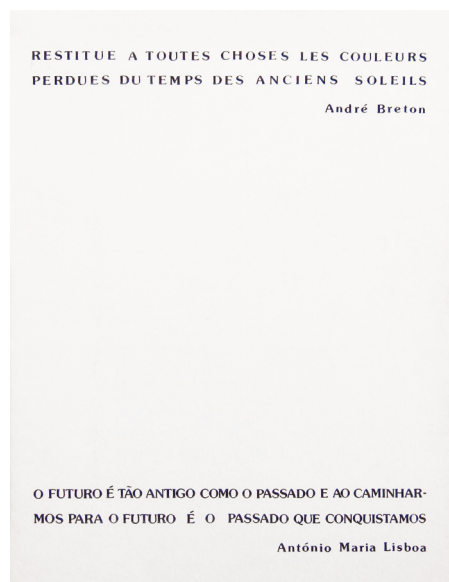


cat. 38  
*Colectiva 1 e Amadeo  
 de Souza Cardoso*  
 Galeria Tempo, Lisboa  
 brochura (8 p.), 23x31 cm  
Abr–Mai 1978



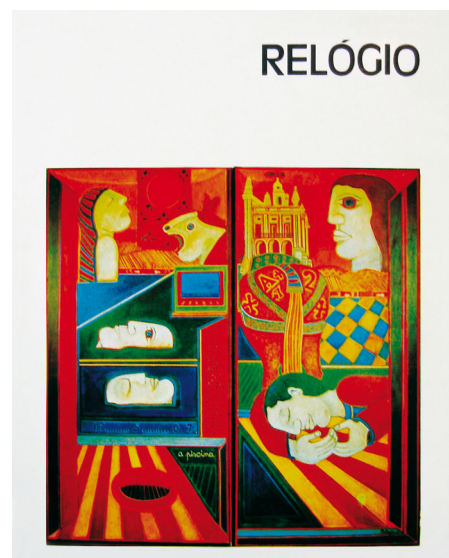
---

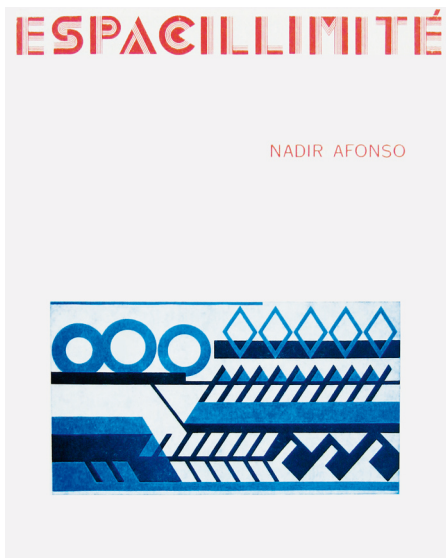
cat. 39  
**Cesariny**  
Galeria Tempo, Lisboa /  
Galeria 2, Porto (Alvarez)  
brochura (8 p.), 21x27 cm  
Fev / Mar 1979



---

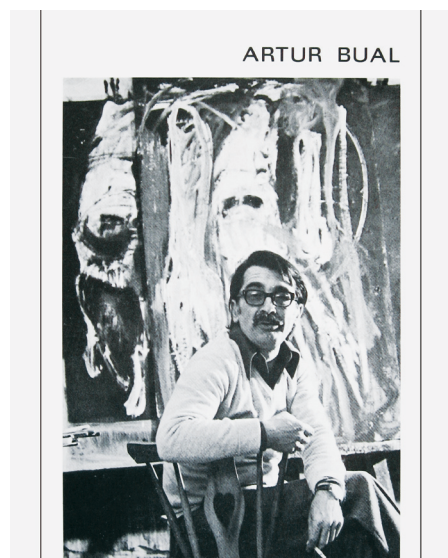
cat. 40  
**Francisco Relógio**  
Galeria Tempo, Lisboa  
brochura (8 p.), 20x25 cm  
Abril 1979





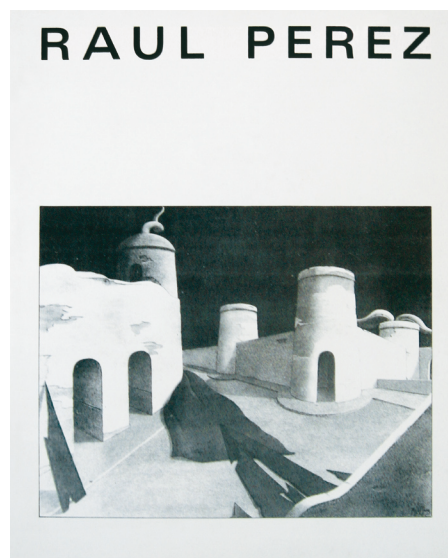

---

cat. 41  
**Nadir Afonso**  
*Espacillimité*  
 Galerie Camille Renault,  
 Paris / Galeria 2, Porto  
 brochura (16 p.), 20x25 cm  
Maio 1979




---

cat. 42  
**Artur Bual**  
 Galeria Tempo, Lisboa  
 brochura (8 p.), 20x25 cm  
Junho 1979




---

cat. 43  
**Raul Perez**  
 Galeria 2, Porto / Galeria  
 Tempo, Lisboa (Alvarez)  
 brochura (8 p.), 20x25 cm  
Dezembro 1979

---

cat. 44

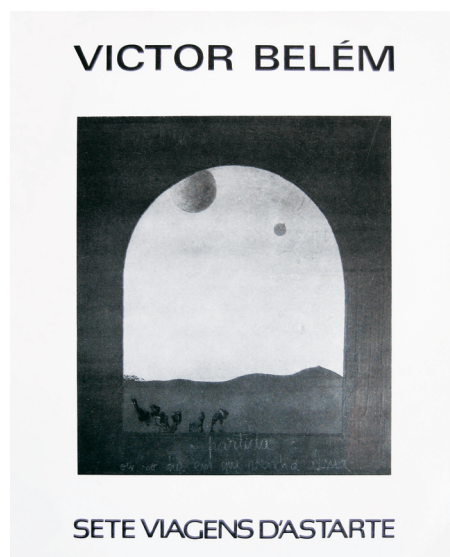
**Victor Belém**

*Sete viagens d'astarte*

Galeria Tempo, Lisboa

brochura (8 p.), 20x25 cm

Janeiro 1980



---

cat. 45

**Garizo**

Galeria 2, Porto / Galeria

Tempo, Lisboa (Alvarez)

brochura (8 p.), 20x25 cm

Abr / Dez 1980



---

cat. 46

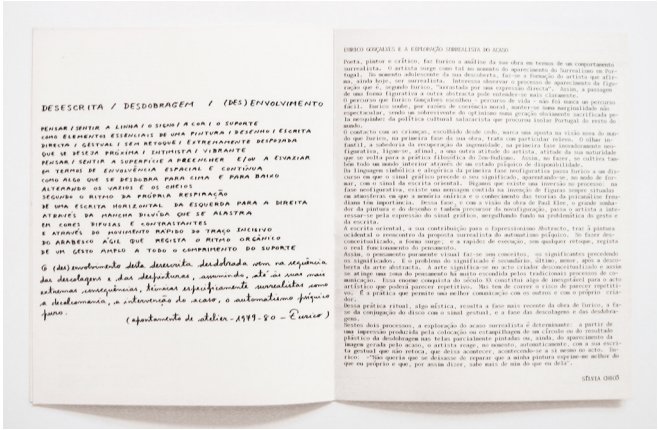
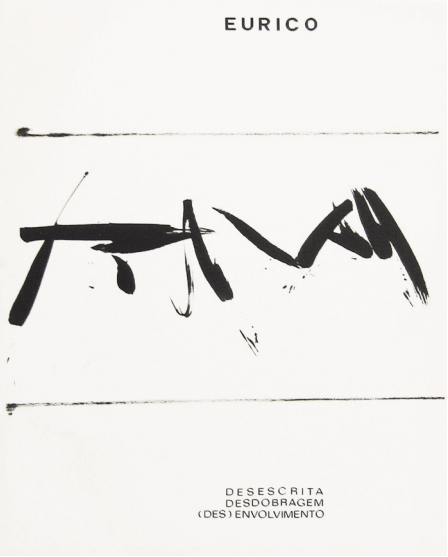
**Lima de Freitas**

Galeria Tempo, Lisboa

brochura (8 p.), 20x25 cm

Maio 1980

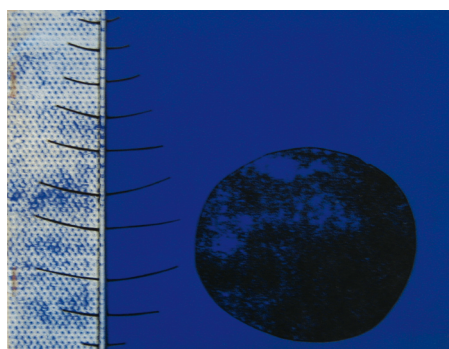




cat. 47  
Eurico  
Descrita, desdobragem,  
(des)envolvimento  
Galeria Tempo, Lisboa  
brochura (8 p.), 20x25 cm  
Junho 1980



**ESBAP** – Escola Superior de Belas Artes do Porto



---

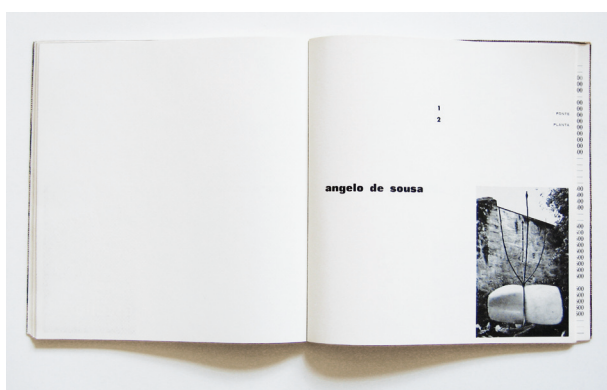
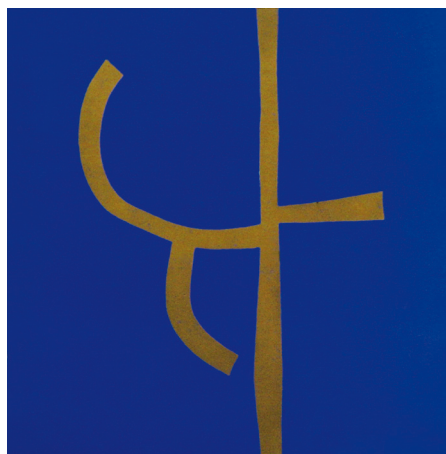
**cat. 48**

*I Exposição dos alunos  
da ESBAP*

ESBAP, Porto / SNI, Lisboa  
brochura (70 p.), 24x18 cm  
16 Maio / 31 Maio 1959





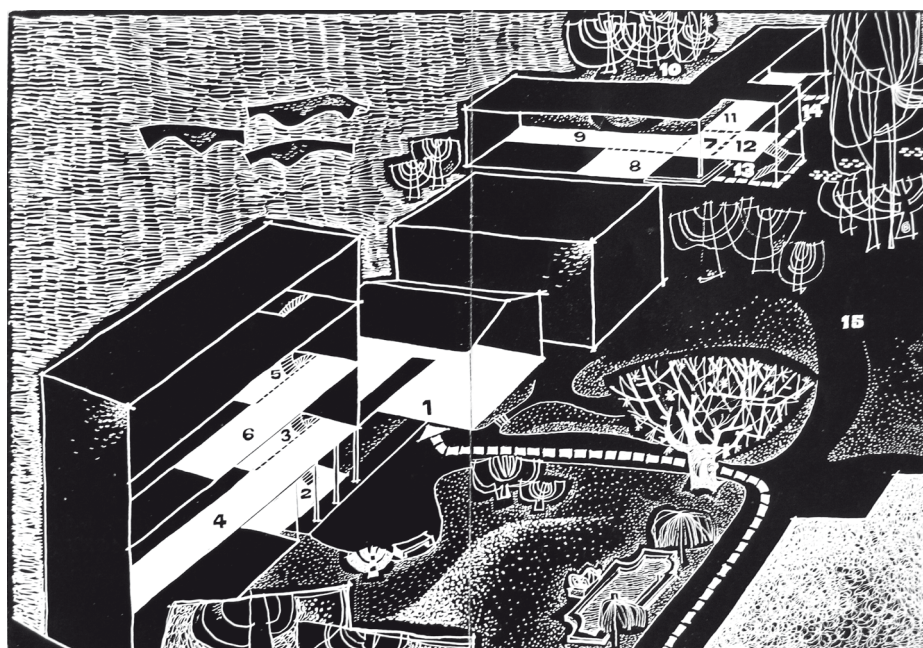



---

cat. 49 PÁGINAS 140-141:  
*II Exposição Extra-Escolar  
 dos alunos da ESBAP*  
 Porto / Coimbra / Lisboa  
 brochura (80 p.), 18x18 cm  
21 Mai-2 Jun / 5-15 Jun /  
18-30 Jun 1960

---

cat. 54  
*X Exposição Magna*  
ESBAP, Porto  
plano-itinerário, 24x17 cm  
27 Out–12 Nov 1961








---

**cat. 50** DE BAIXO PARA CIMA:

*IX Exposição Magna*

ESBAP, Porto

brochura (40 p.), 12x17 cm

26 Out 1960

**cat. 51**

*X Exposição Magna*

ESBAP, Porto

brochura (44 p.), 12x17 cm

27 Out–12 Nov 1961

**cat. 52**

*XIII Exposição Magna*

ESBAP, Porto

brochura (84 p.), 12x17 cm

3 Dez 1964

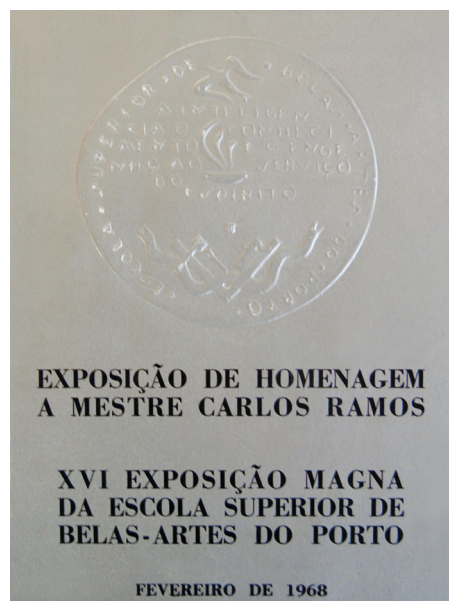
**cat. 53**

*XV Exposição Magna*

ESBAP, Porto

brochura (60 p.), 12x17 cm

Outubro 1966



---

cat. 56

*XVI Exposição Magna*

ESBAP, Porto

brochura (76 p.), 12x17 cm

15 Fev 1968

**PREÇÁRIO**

1 —	390
2 —	3.500\$
3 —	1.500\$
4 —	3.000\$
5 —	3.000\$
6 —	2.000\$
7 —	1.500\$
8 —	2.000\$
9 —	1.500\$
10 —	2.000\$
11 —	1.500\$
12 —	1.500\$
13 —	1.500\$
14 —	1.500\$
15 —	2.500\$
16 —	3.000\$
17 —	2.500\$
18 —	2.500\$
19 —	2.500\$
20 —	6.000\$
21 —	5.000\$
22 —	5.000\$
23 —	4.000\$
24 —	4.000\$
25 —	1.000\$
26 —	1.000\$
27 —	2.000\$
28 —	2.000\$
29 —	1.000\$
30 —	2.000\$
31 —	3.000\$
32 —	3.000\$
33 —	1.500\$
34 —	1.500\$
35 —	6.000\$
36 —	4.000\$
37 —	4.000\$
38 —	4.000\$
39 —	4.000\$
40 —	—
41 —	—
42 —	—
43 —	800\$
44 —	800\$
45 —	800\$
46 —	1.500\$
47 —	1.500\$
48 —	2.000\$
49 —	2.000\$
50 —	1.500\$
51 —	10.000\$
52 —	1.500\$
53 —	—
54 —	—
55 —	—
56 —	—
57 —	3.000\$
58 —	3.000\$
59 —	—
60 —	—
61 —	—
62 —	—
63 —	—
64 —	—
65 —	250\$
A —	250\$
B —	250\$
C —	300\$
D —	300\$
E —	300\$
F —	850\$
G —	850\$
H —	850\$
I —	20.000\$
J —	5.000\$
K —	—
L —	200\$
M —	—
N —	—
O —	—
P —	—
Q —	—
R —	—
S —	—
T —	—
U —	—
V —	—
W —	—
X —	—
Y —	—
Z —	—

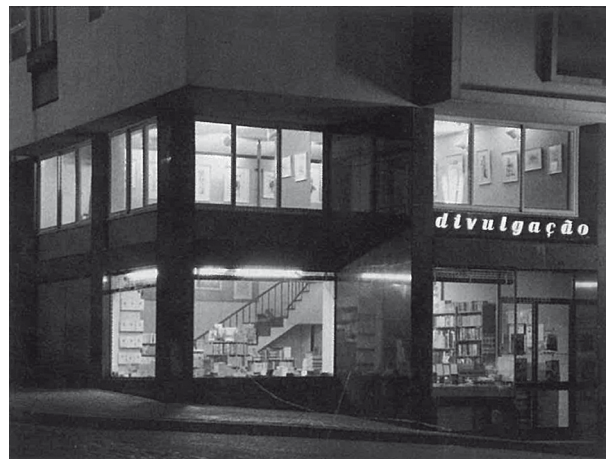


cat. 55  
 6.<sup>a</sup> *Exposição Extra-Escolar dos alunos da ESBAP*  
 ESBAP, Porto  
 brochura (28 p.) e preçário  
 15x22 cm  
 26 Maio 1967



cat. 57  
 7.<sup>a</sup> *Exposição Extra-Escolar dos alunos da ESBAP*  
 ESBAP, Porto  
 brochura (36 p.), 19x17 cm  
 Junho 1968





## GALERIA DIVULGAÇÃO



---

**cat. 58** PÁGINA ANTERIOR:  
**Galeria-Livraria**  
**Divulgação**  
Rua de Ceuta, Porto  
s.d.

**cat. 59**  
**Angelo de Sousa**  
Galeria Divulgação, Porto  
brochura (24 p.) e desenho  
original, 16x22 cm  
1959



1-	ABEL MENDES	PINTURA	10.000\$00
2-	AMÂNDIO SILVA	GRÉCIA ARCAICA	17.000\$00
3-	ANGELO DE SOUSA	PINTURA	7.000\$00
4-	ARMANDO ALVES	PINTURA	7.000\$00
5-	AUGUSTO COMES	MAR SALGADO	
6-	AVELINO ROCHA	CONFLITO	5.000\$00
7-	DOMINGOS PINHO	VIETNAME	5.000\$00
8-	JOÃO DIXO	DECLIVIS MONARCHIA	
9-	JORGE PINHEIRO	HOMENAGEM A AMSTERDÃO	10.000\$00
10-	JÚLIO BRAGANÇA	JORGE E ARMINHO	
11-	JÚLIO RESENDE	ESTRELA	20.000\$00
12-	LUIS DEMÉE	RECORDAÇÕES	15.000\$00
13-	SOUSA PELQUEIRAS	NATUREZA MORTA	4.000\$00
14-	TITO REBOREDO	PINTURA (CÓPIA)	1.500\$00



---

cat. 60

*14 Artistas do Porto*

Galeria Divulgação, Porto  
brochura (12 p.) e preçário

18x18 cm

28 Jan 1967



## ÁRVORE – Cooperativa de Actividades Artísticas



---

cat. 61 PÁGINAS 150–151:

*1.ª exposição de artes plásticas* (colectiva)

Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto  
brochura (16 p.), 13x21 cm  
Janeiro 1964



---

cat. 62

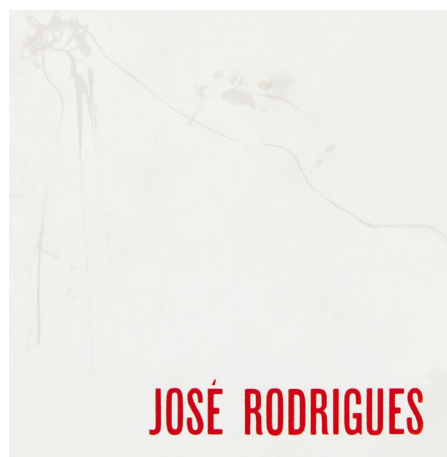
José Rodrigues

*Assim pode nascer a alegria*

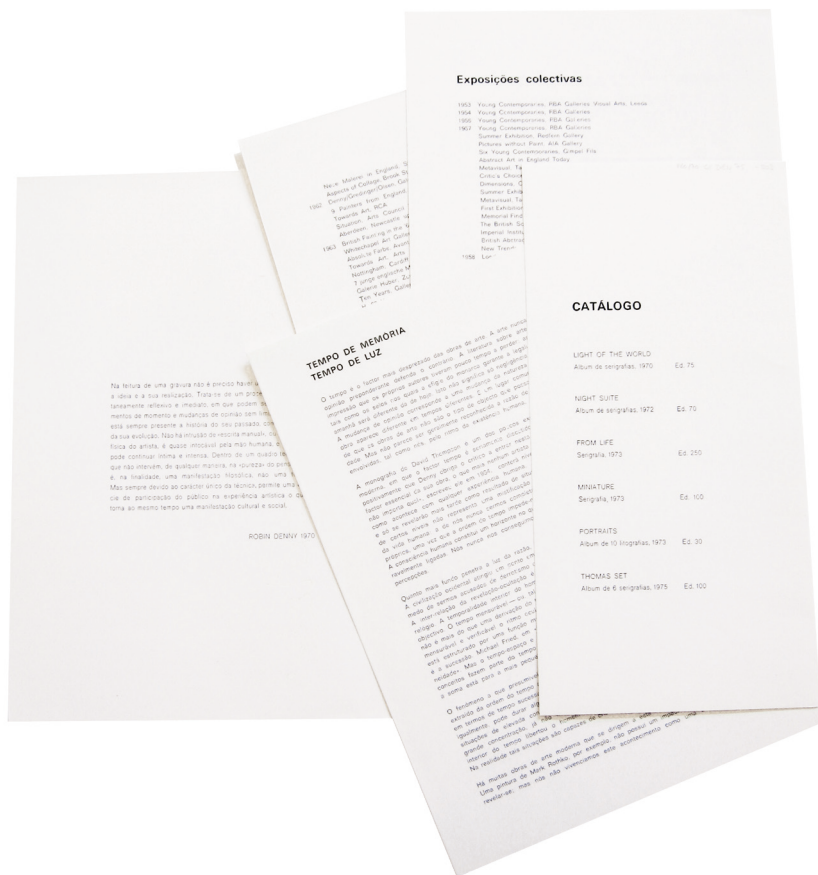
Árvore – Cooperativa de  
Actividades Artísticas, Porto

brochura (8 p.), 15x15 cm

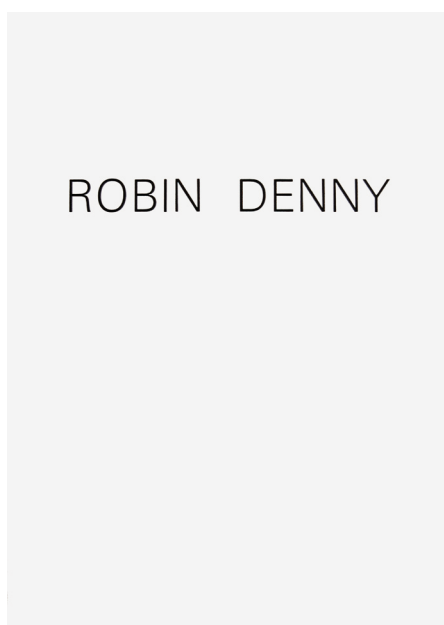
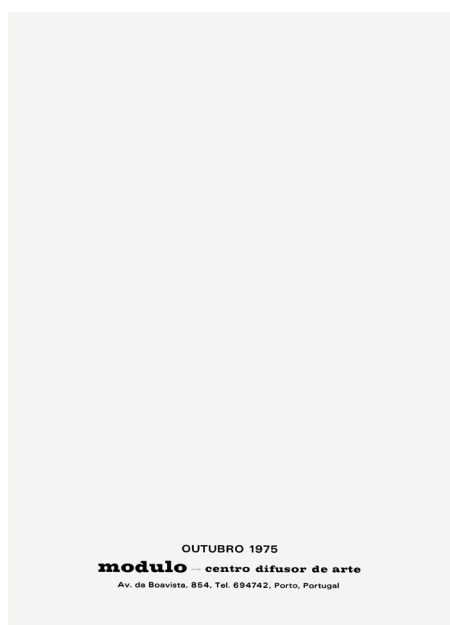
31 Out–12 Nov 1964







**MODULO** – Centro Difusor de Arte



---

**cat. 64** PÁGINAS 154–155:

**Robin Denny**

*Tempo de memória, tempo  
de luz*

Modulo – Centro Difusor  
de Arte, Porto  
brochura (12 p.), 18x25 cm  
Outubro 1975



---

cat. 65

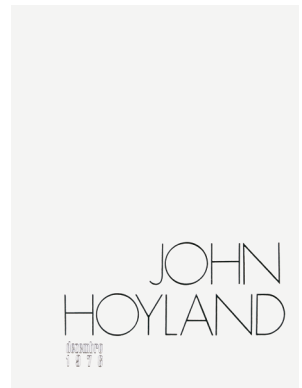
José de Guimarães

*Fragmentos*

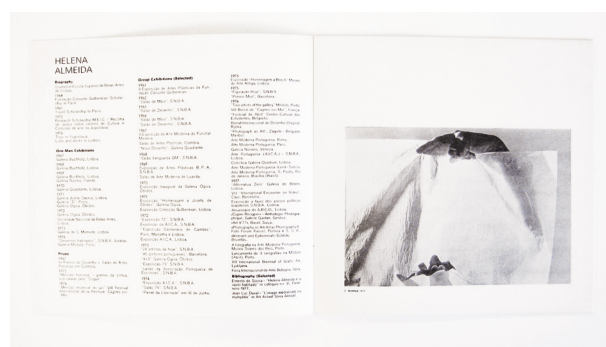
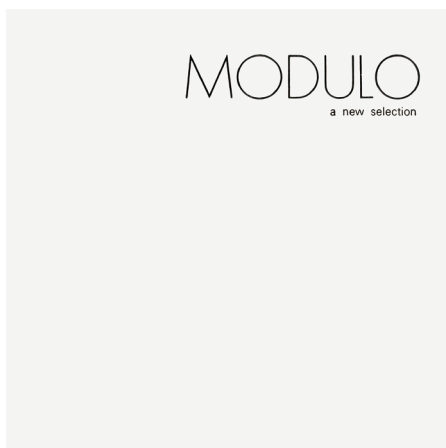
Modulo – Centro Difusor  
de Arte, Porto

brochura (8 p.), 17x22 cm

Outubro 1976



**cat. 66**  
**John Hoyland**  
 Modulo – Centro Difusor  
 de Arte, Porto  
 brochura (12 p.), 17x22 cm  
Dezembro 1976



**cat. 67**  
*Modulo: A new selection*  
 (colectiva)  
 Cologne Art Fair  
 brochura (16 p.), 22x22 cm  
Outubro 1977



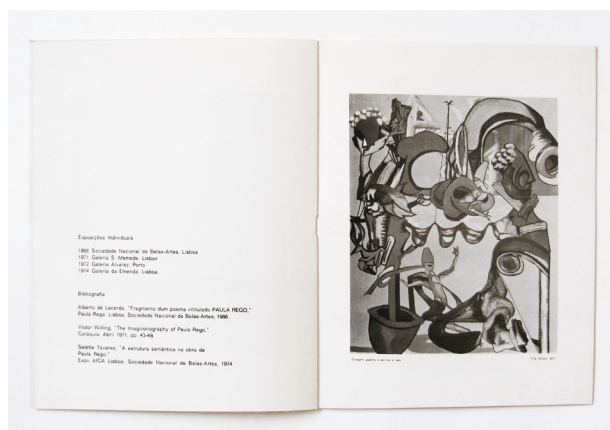
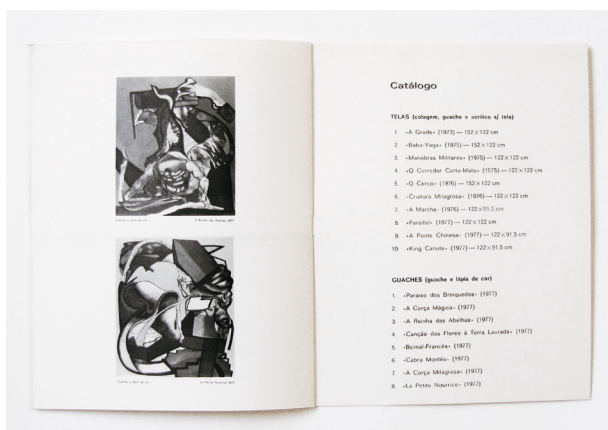
cat. 68

Paula Rego

Modulo – Centro Difusor  
de Arte, Porto

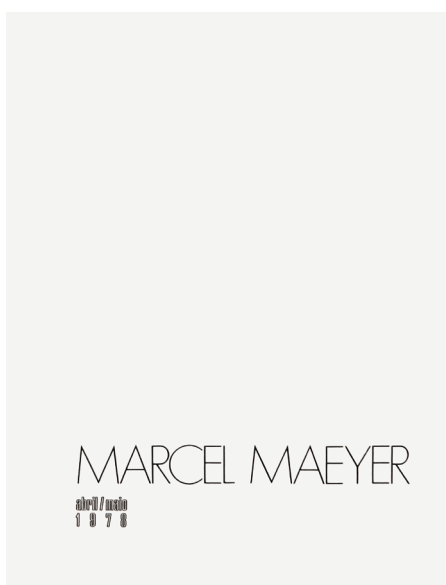
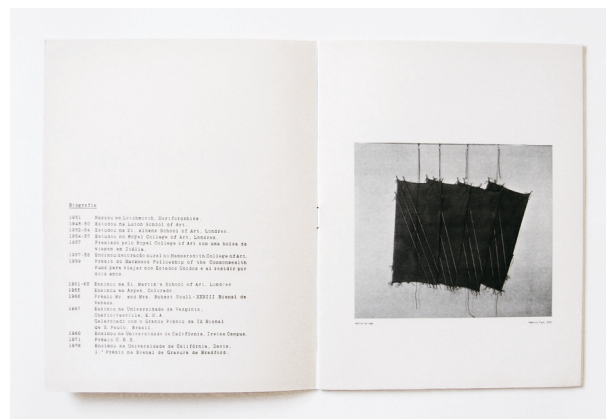
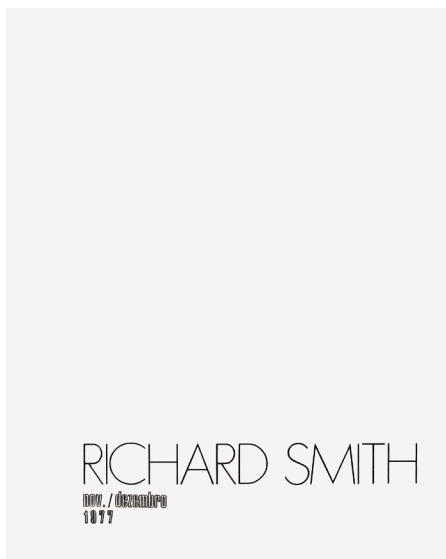
brochura (8 p.), 17x22 cm

Outubro 1977



---

cat. 69  
**Richard Smith**  
 Modulo – Centro Difusor  
 de Arte, Porto  
 brochura (16 p.), 17x22 cm  
Nov-Dez 1977




---

cat. 71  
**Marcel Maeyer**  
 Modulo – Centro Difusor  
 de Arte, Porto  
 brochura (12 p.), 18x23 cm  
Abr-Mai 1978




---

**cat. 70** À ESQUERDA:

**Helena Almeida**

Modulo – Centro Difusor  
de Arte, Porto

brochura (12 p.), 17x22 cm

Janeiro 1978

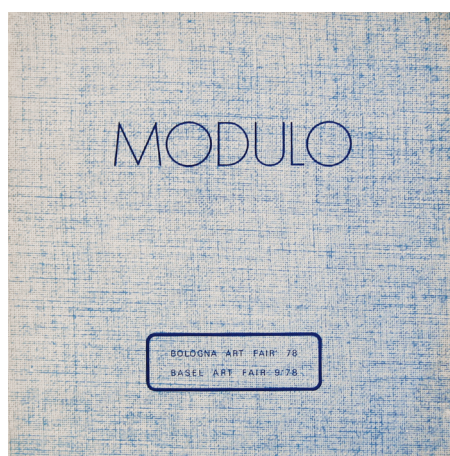
**cat. 73** À DIREITA:

**Helena Almeida**

Modulo – Centro Difusor  
de Arte, Porto

brochura (54 p.), 16x21 cm

Novembro 1978



---

**cat. 72**

*Modulo* (colectiva)

Bologna Art Fair 78

Basel Art Fair 9/78

brochura (6 p.), 22x22 cm

Setembro 1978



## Conclusão

O questionamento sobre o papel do catálogo no mundo da arte, foi o mote para realizar esta dissertação, procurando repensar as suas possibilidades, para além da própria ideia do documento. Este projecto de investigação permitiu, tal como se propôs à partida, proporcionar hoje uma visibilidade sobre uma matéria, ainda em aberto, no campo da pesquisa em áreas dos Estudos Artísticos e do Design Gráfico. O principal objectivo foi traçar um estado da arte sobre o catálogo, das origens à contemporaneidade, para consolidar a afirmação dos territórios híbridos da arte, alargando o conhecimento ao panorama nacional, pela inovação da documentação produzida na cena artística do Porto 60/70.

Numa perspectiva transdisciplinar, esta dissertação incidiu sobre algumas das abordagens e estratégias de distribuição do objecto artístico, exemplares do ponto de vista gráfico, que caracterizam o livro e catálogo de arte na cena portuense nos anos 60 e 70 embora, obviamente não se tenha “fechado um círculo”. Merece particular destaque, a necessidade de uma análise mais aprofundada sobre os casos apresentados como parte integrante da Colecção Documental “Porto 60/70”, com a investigação de temas autónomos e específicos referidos ao longo deste trabalho, pela ausência de estudos sobre esta matéria. Assim, propôs-se promover um património gráfico e artístico para memória futura, documentado por uma selecção de catálogos de exposição, como marcos de ruptura na arte e cultura portuguesa no século XX.



Este estudo procurou também discutir novos desafios e modelos do catálogo, protagonista na confluência de trabalhos artísticos, enquanto extensão e forma de perpetuar uma exposição ou de documento como obra de arte, propondo uma reflexão em torno da sua produção e circulação. Esta proposta teve ainda como objectivo contribuir para a abertura de novos processos híbridos de distribuição do objecto artístico, atravessando as fronteiras dos territórios da arte e do design na contaminação entre as áreas. Neste contexto criativo, propôs-se promover o diálogo entre artista e designer, público e instituições culturais, para a procura de novas plataformas de partilha e uma expansão do território da arte, com a exploração de diferentes meios e das suas linguagens visuais.

Para o desenvolvimento deste trabalho de investigação, contribuíram os contactos muito positivos, nomeadamente com a equipa da Biblioteca da Fundação de Serralves e de outras instituições de arte contemporânea, no panorama da cena internacional, que proporcionam a difusão, a investigação e a experimentação sobre o catálogo – Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole (França) e VOX Centre de l'image contemporaine, em Montreal (Canadá).

Paralelamente, este estudo procura também abrir caminho para conceber, no âmbito da cena artística na cidade do Porto, um projecto curatorial em que o catálogo é o objecto ou tema para a construção de narrativas visuais no espaço expositivo, passível de múltiplas soluções. Através desta proposta, dedicada ao catálogo, pretende-se evocar a mudança de paradigma e de meios com as novas plataformas de distribuição e comunicação da arte, no contexto da “hibridação” na cultura visual contemporânea. Esta experiência-exposição, sem a divisão/hierarquia clara das fronteiras entre o catálogo e a obra de arte, está assim dependente da disponibilidade e interesse que determinadas galerias ou instituições possam demonstrar, para concretizar e promover a dinamização deste projecto.

*Uma interpretação da hibridação conduz a dispositivos de cruzamentos, num sentido de interpolação, atravessamento, mutação; seguindo a ideia de substituição de uma coisa ou estado.*

WANNER, Maria *et al.* (2010)



# Referências Bibliográficas

## Monografias

ABBAGNANO, Nicola – *Dicionário de Filosofia*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 85-336-0865-9.

ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 85-336-1464-0.

BELTING, Hans – *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. ISBN 85-7503-476-6.

BIRDSALL, Derek – *Notes on Book Design*. New Haven & London: Yale University Press, 2004. ISBN 0-300-10347-6.

CANCLINI, Nestor – *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006. ISBN 978-85-314-0382-8.

CARRIÓN, Ulises – *Quant aux livres / On books*. Genève: Herós-Limite, 1997. ISBN 978-2-9700300-1-0.

DANTO, Arthur C. – *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/EDUSP, 2006. ISBN 85-314-0932-2.

FERREIRA, Ângela – *Visitas privadas*. Porto: MC, 2002. ISBN 972-776-130-5.

FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no séc. XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972. ISBN 972-24-1110-1.

GOMES, Helder – *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto – Critérios de recepção crítica das obras de arte*. Porto: Edições Afrontamento, 2004. ISBN 972-36-0736-0.

HOLLIS, Richard – *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965*. New Haven: Yale University Press, 2006. ISBN 0-300-10676-9.

HOLLIS, Richard – *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-1342-3.

HURLBURT, Allen – *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1986. ISBN 85-213-0426-9.

KRAUSS, Rosalind – *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. ISBN 84-206-7135-5.

LIPPARD, Lucy – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973. ISBN 0-520-21013-1.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne – *Esthétique du livre d'artiste: 1960/1980*. Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997. ISBN 2-85893-291-3.

SILVEIRA, Paulo – *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio Grande do Sul: Editora UFRGS, 2008. ISBN 9788570259875.

#### **Monografia sem autor principal**

PINTO, Ana L.; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela C. – *História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, 2001. ISBN 972-0-06238-5.

#### **Partes ou volumes da monografia**

FALGUIERES, Patricia – Inventaires du mémorable. In CAPC. Musée d' Art Contemporain de Bordeaux – *Feux pâles: une pièce à conviction*. Bordeaux: CAPC, 1990. ISBN 2-87721-079-0, pp. 15–30.

#### **Catálogos de Exposições**

CAPC. Musée d' Art Contemporain de Bordeaux – *Les années 70: l'art en cause*. Bordeaux: CAPC, 2003. ISBN 2-7118-4381-5.

CULTURGEST – *Books make friends / Os livros fazem amigos*. Lisboa: Roma Publication, 2006. ISBN 90-77459-154.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – *Anos 70: Atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN 978-972-635-206-8.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Museu de Arte Contemporânea – *Anos 80: Uma topologia*. Porto: Fundação de Serralves, 2006. ISBN 972-739-170-2.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Museu de Arte Contemporânea – *Porto 60/70: Os artistas e a cidade*. Porto: Fundação de Serralves, 2001. ISBN 972-41-2494-0.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Museu de Arte Contemporânea – *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN 972-739-062.

GALERIA DO PALÁCIO – *Mais de vinte grupos e episódios no Porto do século XX*. Porto: Galeria do Palácio, 2001. ISBN 972-8022-19-0. Vol. II.

LISBOA 94 – *Anos 60, anos de ruptura: Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994. ISBN 972-24-0867-4.

#### **Publicações em série – totalidade da publicação**

*Revista de Artes Plásticas*. N.º 1 (Out. 1973) – N.º 7/8 (Dez. / Jan. 1977); coord. Jaime Isidoro. Porto: Alvarez, 1973–1977.

#### **Publicações em série – artigos**

BLAKE, William – Catalogue descriptif. Première traduction française d'un catalogue de peintures de William Blake rédigé au tout début du XXe siècle par l'artiste lui-même. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 189–209.

FALGUIERES, Patricia – Les raisons du catalogue. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 5–19.

GAUTHIER, Michel – Dérives périphériques. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 129–147.

GOHR, Siegfried – Stratégie du catalogue et signatures artistiques. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 59–69.

HOHLFELDT, Marion – Yves Klein, l'éloquence du silence. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 149–153.



JUBERT, Roxane – Entre voir et lire: la conception visuelle des catalogues d'expositions. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 37–57.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne – Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 95–117.

MORINEAU, Camille – Un corpus emblématique? Les catalogues d'expositions du Musée national d'art moderne de 1947 à 1977. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 155–177.

NUNES, Maria L. – Anos 70: O tempo em que a arte era um happening. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 1018 (2009), pp. 16–18.

RECHT, Roland – La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 21–35.

SCHRAENEN, Guy – Catalogues: passation de pouvoir. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 119–127.

SPECK, Reiner – Mon catalogue: un instrument de l'avant-garde. Sur l'activité des collectionneurs particuliers d'art contemporain. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 71–93.

WEIBEL, Peter – Après Gutenberg. Le CD-Rom entre index et narration. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris. ISSN 0181-1525-18. N.º 56/57 (1996), pp. 179–187.

#### **Documentos não publicados**

SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE. Musée d'Art Moderne – *Sur-exposition. Catalogues d'expositions d'art moderne et contemporain*. [Comunicado de imprensa]. 1996. 3 f.

#### **Documentos electrónicos – artigos e outras contribuições**

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Biblioteca – Porto 60/70. *Coleções* [Em linha]. 2010. [Consult. 17 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <http://BIBLIOTECA.SERRALVES.PT/ipac20/ipac.jsp?session=JR79M92674789.46971&profile=bfs&menu=tab19&ts=1279392674805#>

HIRSCHHORN, Thomas – Entrevista com Hans Ulrich Obrist, 2002. *Vector* [Em linha]. x #04, Jan. 2006. [Consult. 23 Mar. 2009]. Disponível em WWW: [http://virose.pt/vector/x\\_04/hirschhorn/entrevista/entrevista.html](http://virose.pt/vector/x_04/hirschhorn/entrevista/entrevista.html)

MELIM, Regina – Espaço portátil: exposição-publicação. *Exposições Portáteis* [Em linha]. 2006. [Consult. 28 Set. 2010]. Disponível em WWW: <http://www.cap.eca.usp.br/ars7/melim.pdf>

PLAZA, Julio – O livro como forma de Arte. *Perspectivas do Livro de Artista* [Em linha]. 5 Set. 2009. [Consult. 21 Mar. 2010]. Disponível em WWW: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>

ROSENDO, Catarina – Ogiva Galeria de Arte, 1970-1974 “O risco de sair da norma”. *Arquivo L+Arte* [Em linha]. 4 Out. 2009. [Consult. 4 Out. 2010]. Disponível em WWW: [http://arquivolarte.blogspot.com/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.com/2009_10_01_archive.html)

SAMPAIO, Valzeli; SILVA, Adriele; OLIVEIRA, Amanda – Notas sobre o território híbrido da arte no contemporâneo. *18.º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) – Transversalidades nas Artes Visuais* [Em linha]. Set. 2009. [Consult. 26 Set. 2010]. Disponível em WWW: [http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/valzeli\\_figueira\\_sampaio.pdf](http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/valzeli_figueira_sampaio.pdf)

SANTOS, Luísa – O livro como meio. *ARTECAPITAL – Magazine de Arte Contemporânea* [Em linha]. 24 Jun. 2009. [Consult. 27 Set. 2010]. Disponível em WWW: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=85>

SCHERÜBEL, Klaus – Tractatus Logico-Catalogicus. *VOX Centre de l'image contemporaine* [Em linha]. 2008. [Consult. 18 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <http://www.voxphoto.com/english/expositions/tractatus/tractatus.html>

WANNER, Maria [et al.] – Território híbrido: experiência artística e a pesquisa em artes. *19.º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) – Entre Territórios* [Em linha]. Set. 2010. [Consult. 12 Set. 2010]. Disponível em WWW: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria\\_celeste\\_de\\_almeida\\_wanner.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria_celeste_de_almeida_wanner.pdf)

---

**Catálogos de exposições fazem comissões de obras apenas em formato impresso para, mais do que documentar e perpetuar a exposição, continuá-la no meio bidimensional.** Luísa Santos